



Marcelo (La Carretta) Enrique López da Cunha Pereira

Cinema: memória audiovisual do mundo

Marcelo (La Carretta) Enrique López da Cunha Pereira

Cinema: memória audiovisual do mundo

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2005

Marcelo (La Carretta) Enrique López da Cunha Pereira

Cinema: memória audiovisual do mundo

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: cinema

Orientador:

Luiz Nazario

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2005

**LA CARRETTA, Marcelo L. da Cunha, 1979-
Cinema, memória audiovisual do mundo / Marcelo La
Carretta. – 2005
102 f.. : il. –**

Orientador: Luiz Nazario

**Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Escola
de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em
Artes Visuais.**

**1. Cinema, conservação, restauração e exibição. – 2. Cinematecas,
História. – 3. Cinema, História. – I. Nazario, Luiz, 1957- II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas
Artes IV. Título.**

CDD : 702.88

CDU : 7.025 código p/BIB/EBA

Agradecimentos

Luiz Nazario, por estar sempre ao meu lado nesta importante jornada. Com ele, entendi o real significado da palavra *orientação*.

Adriana Ferreira Cunha, minha namorada na graduação, minha noiva na iniciação científica, minha esposa no mestrado (Deus sabe o que me aguarda no doutorado)!

Alda Cunha, minha mãe para todas as horas (até as que ela desconhece).

Carlos Alberto Ferreira, meu grande tutor.

Marco Antônio Anacleto, Tatiana Amaral, Alexandre Pimenta, André Martins e outros que me apoiaram (e me aturaram) durante o processo.

Resumo

A palavra restauração vai um pouco além do simples ato de restaurar. Ela pode também ser entendida como uma poderosa ferramenta, parte importante da compilação de um arquivo de valor cultural e histórico. Dirigindo nossa atenção para essa área, pretendemos destacar não apenas as técnicas de conservação e restauração de películas, como também o resgate da memória de uma sociedade, de uma época, considerando o filme como um importante documento histórico. Qualquer filme é importante sob a ótica de uma análise histórica, pois todos registram não só imagens, mas idéias, costumes, gestos da humanidade daquele período. São analisados nesta pesquisa os conceitos que fazem do filme um documento histórico, o surgimento de uma consciência de conservação e restauração, a história de algumas cinematecas pelo mundo e particularmente pelo Brasil, as técnicas utilizadas na recuperação dos filmes e, numa visão mais intimista, os esforços da Escola de Belas Artes – UFMG para a salvaguarda de sua própria memória audiovisual.

Abstract

The word *restoration* goes a little beyond for the simple act *to restoring*. It can also be understood as a powerful tool, an important part for the compilation on archive of cultural and historical value. Directing our attention for this area, we intend to not only detach the techniques of conservation and restoration of films, as also the rescue of the memory of a society, a time, considering the film as an important historical document. Any film is important under the optics of a historical analysis, therefore all not only register images, but ideas, customs, gestures of the humanity in that period. The concepts that make of the film a historical document, the sprouting of a conservation conscience and restoration, the history of some film restoration institutes of the world and particularly for Brazil, the techniques used in the recovery of the films and, in a intimate vision are analyzed in this research, the efforts of the *Belas Artes* School - UFMG for safeguards her proper audiovisual memory.

Cinema: memória audiovisual do mundo

Índice

Introdução: a recuperação da memória audiovisual	7
I – O filme como documento histórico	10
II – O nascimento de uma mentalidade conservadora	24
III – Conservar, restaurar e reviver a memória audiovisual	42
IV – Breve histórico da memória audiovisual do Brasil	71
V – Aprendendo em casa: a memória audiovisual da Escola de Belas Artes	98
Conclusão: sobre o passado e o futuro do cinema	147
Bibliografia	153
Anexos	162

Introdução

A recuperação da memória audiovisual

A palavra *restauração* vai um pouco além do simples ato de *restaurar*. Ela pode também ser entendida como uma poderosa ferramenta, parte importante da compilação de um arquivo de valor cultural e histórico. Dirigindo nossa atenção para essa área, pretendemos destacar não apenas as técnicas de conservação e restauração de películas, como também o resgate da memória de uma sociedade, de uma época, considerando o filme como um importante documento histórico.

Na presente monografia, levantamos algumas evidências que tornam o filme um objeto digno de ser preservado para as gerações futuras. *Qualquer filme* é importante sob a ótica de uma análise histórica, pois todos registram não só imagens, mas idéias, costumes, gestos da humanidade daquele período. Porém, o cinema revelou-se, com o passar dos anos, a mais efêmera das artes: traiçoeira, enganou os que acreditavam em sua eternidade, sendo sua mídia um dos mais precários suportes já inventados. Quando se percebeu este fato, restavam apenas 10% das imagens feitas pelos pioneiros. Desde então existe a corrida contra o fim dos filmes para se salvar o que se puder do maior inimigo da memória audiovisual: o tempo. Foi criado o hábito de guardar filmes, constituindo os primeiros acervos pessoais; os cineclubes – os núcleos das primeiras filmotecas, cinematecas e museus do cinema. Os defensores da mentalidade conservacionista são chamados de loucos por uns, de *dragões a proteger tesouros* por outros. No entanto, são os responsáveis pelo fato de hoje podermos conhecer as obras de Griffith, Méliès, Eisenstein, Pudovkin e tantos outros.

No Brasil, foram também esses apaixonados por cinema que ajudaram a manter viva nossa memória audiovisual na salvaguarda dos filmes de Igino Bonfioli, Humberto Mauro, Joaquim Pedro de Andrade, Adhemar Gonzaga, Glauber Rocha; das empresas Cinédia e Atlântida; dos Ciclos Regionais, da Chanchada, do Cinema Novo; trazendo à vida o discurso dos que já se foram através de cinejornais e documentários; e de toda a gama de imagens que constituem o nosso passado histórico, fundamental para entendermos de onde viemos e para olharmos com mais segurança em direção ao futuro. Mais que mero entretenimento, o cinema é o *melhor registro de nossa época*.

Essa pesquisa revelou possuir muitos argumentos que merecem atenção, tais como o entendimento dos processos técnicos e químicos para a conservação e restauração das películas; o uso das novas tecnologias digitais para a conservação da memória audiovisual e, numa visão mais intimista, o resgate do rico e quase desconhecido acervo da Escola de Belas Artes, UFMG. Neste último caso, nossos esforços no sentido de remasterizar o acervo foram descritos em detalhes na presente monografia, um diário do trabalho realizado dentro do projeto *Filmoteca Mineira*, coordenado pelo Prof. Dr. Luiz Nazario, projeto do qual participei ativa e apaixonadamente. Pérolas como animações de alunos, produções de Minas Gerais e em particular de Igino Bonfioli, raridades como o mais antigo filme conservado no Brasil e inclusive películas da extinta Alemanha Oriental foram remasterizados para DVDs neste projeto, revelando alguns dos tesouros que a Escola esconde.

O trabalho proposto registra – talvez de forma mais duradoura que uma película, um filme e um DVD (todos esses suportes frágeis e de duração limitada) o

esforço coletivo e pessoal na propagação da memória audiovisual enquanto documento histórico; seja na teoria, através de levantamentos sobre conservação, preservação e restauração de filmes, seja na prática, através do uso de processos digitais para recuperar memórias e torná-las acessíveis ao público através da coleção *Filmoteca Mineira*.

I - O filme como documento histórico

As pessoas sentam-se em cadeiras enfileiradas, todas voltadas para uma parede, onde apenas um fino tecido conhecido como *écran* se destaca. No alto da sala, do lado oposto, uma pequena janela. Apagam-se as luzes. Durante um instante, alguém pode pensar no ridículo de diversas pessoas desconhecidas e anônimas num cubículo escuro, de portas fechadas, sentadas por mais de duas horas de frente para uma parede. Mas esse instante é logo interrompido por um fecho de luz que corta a sala e preenche quase em sua totalidade a tela da parede oposta. Em segundos, o cinema fará com que essas pessoas esqueçam onde estão. Suas realidades serão outras.

Desde sua invenção, o cinema tornou-se um elemento catalisador do raciocínio do homem do século XX, seguramente um dos grandes responsáveis pelo salto gigantesco da humanidade nesse período. Sentado numa sala escura, podia-se viajar sem sair do lugar, conhecer novas culturas, novos lugares, novas pessoas, “devorar” numa pílula de duas horas as imagens compactadas de um romance que custaria dezenas de horas de leitura em páginas escritas. Pelo cinema, as possibilidades do homem alcançar seus sonhos atingem níveis antes inimagináveis.

É antigo o desejo do homem em registrar o movimento. Das figuras de arte rupestre do início da civilização humana a pinturas como *Nu descendo uma escada* (1912), de Marcel Duchamp, é fácil identificar na expressão artística a ânsia perene de capturar a síntese do que ele vê, base inclusive de sua sobrevivência: o

movimento é a atração visual mais intensa da atenção¹. Joseph-Antoine Plateau, físico belga, foi um dos primeiros da história a medir o fenômeno da persistência retiniana, fundamental para o cinema, acabando cego por consequência das inúmeras tentativas e experimentos sobre o tema². Dentro do contexto de inovações tecnológicas iniciadas com o advento da eletricidade e logo após expressa em inúmeras invenções que surgiram, podemos entender que a do cinema foi um dos maiores passos dados pelo homem na busca do autoconhecimento, definindo novos rumos para a história.

Com o cinema, o homem pode expressar com extrema fidelidade o movimento *tal como ele o imagina*. O cinema nasce registrando, nasce como documento, independente de gênero, classe, época ou país, o filme é seguramente uma das mais importantes fontes históricas. Causa então assombro o fato de que boa parte desses documentos, principalmente os primeiros, tenha sido perdida para sempre. O descaso pelo “velho” e a ânsia por “novidades” sempre foram os grandes inimigos da consciência e da memória do homem. A revolução industrial e a lâmpada de Edison levaram as pessoas a imaginar um sem número de possibilidades para a modernização da vida: na civilização industrial, quem possuir mais energia elétrica e soltar mais fumaça da chaminé de sua fábrica passa a ser considerado o mais poderoso. Celebrando essa mentalidade, no inverno de 1909 o poeta Filippo Marinetti compôs em prosa o que viria a ser o primeiro Manifesto Futurista:

¹ Apud: ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*, p. 365.

² PEDREIRA, Paulo Antônio. *Imagens do movimento: introduzindo ao cinema*, p. 12.

Marinetti e alguns amigos estavam juntos a altas horas da noite, em sua casa em Milão. [...] Indignava-os seu silêncio, sua capacidade de abarcar e refletir o imenso céu estrelado, os ecos abafados da água dos canais, a agourenta quietude dos palácios de pedra, indignava-os a harmonia que criava com uma Itália repleta de lembranças da Antiguidade, uma Itália alheia às forças aglutinadoras do industrialismo. [...] Esse anseio do rumor e da velocidade, capazes de quebrar a imobilidade do silêncio em que se sentiam asfixiados, teve como resposta o repentino ruído dos bondes embaixo da sua janela. Eletrizado, Marinetti conclamou, aos brados, os seus companheiros a segui-lo – a saírem de carro à luz do alvorecer. Não há nada, gritava, que possa igualar o resplendor da espada vermelha do sol, rasgando pela primeira vez nossa escuridão milenar! Amontoaram-se em automóveis e saíram a toda pelas ruas da cidade, incitado pela velocidade, Marinetti começou a ansiar por um fim da ‘sabedoria domesticada’, do que já fora pensado, do que já era conhecido. Como que em resposta, sua disputa com a experiência terminou tumultuadamente, pois, ao desviar para evitar uma colisão, seu carro capotou numa vala. Para Marinetti, esse choque com o perigo era o despecho necessário para sua experiência: - Oh, Vala Materna - exclamou - quase repleta de água lamacenta! Belo esgoto fabril! Engoli teu lodo nutritivo; e lembrei-me do abençoado seio negro de minha ama sudanesa... Quando saí - roto, imundo e malcheiroso - debaixo do automóvel emborcado, senti o ferro incandescente da alegria perpassando-me deliciosamente o coração³!

³ KRAUSS, Rosalind. *Espaço Analítico: Futurismo e Construtivismo*, in: *Caminhos da Escultura Moderna*, p. 49.

O próprio Manifesto Futurista proclama um amor pela velocidade e pelo perigo, incita ao culto de uma “nova beleza”: um automóvel em alta velocidade é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*⁴. Advoga valores de agressão e destruição, clamando pelo desmantelamento de museus, bibliotecas e academias – de todas as instituições dedicadas à preservação e ao prolongamento do passado. É curioso notar que Filippo Marinetti cita a *Vitória de Samotrácia* como padrão de beleza da época. A estátua, cujos restos encontram-se na entrada do Museu do Louvre, existe em sua integridade apenas na imaginação das pessoas, que projetam a partir de suas ruínas a maravilha que ela deveria ter sido. *Ouro e maldição* (Greed, 1924), de Erich Von Stroheim, foi comparado na época de seu lançamento à *Vitória de Samotrácia*. Sinônimo de beleza, a estátua é hoje uma ruína. E, por ironia, *Ouro e maldição* teve o mesmo destino, tornando-se símbolo da destruição da história do cinema⁵. Os futuristas olhavam com bons olhos o cinema, pois segundo eles, ele “já havia nascido futurista, ou seja, desprovido de passado e livre de tradições”⁶. Por outra ironia do destino, os filmes dos futuristas foram vítimas da política



Vita Futurista (1916)

⁴ KRAUSS, Rosalind. *Espaço Analítico: Futurismo e Construtivismo*, in: *Caminhos da Escultura Moderna*, p. 50.

⁵ Mais detalhes sobre o caso do filme *Ouro e maldição* podem ser encontrados no capítulo III da presente monografia, *Restaurar, conservar e reviver a memória*.

⁶ Apud: Revista *L'Italia futurista*, nº. 9, setembro de 1916.

destrutiva que defendiam: hoje se encontram desaparecidos a maioria dos filmes feitos em 1916, entre eles um curta-metragem intitulado *Vita futurista*, rodado em Milão e Florença e que contou com a colaboração do próprio Filippo Marinetti⁷.

Mas a exaltação das possibilidades do aparelho cinematógrafo lançaria, além do pensamento futurista de uma nova arte descomprometida com o passado, apenas voltado para a realidade, outra vertente de idéias totalmente opostas. Em 25 de março de 1898, apenas três anos depois da primeira exibição pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière, o fotógrafo checo Boleslav Matuszewski lançou em Paris o que se acredita ser o primeiro manifesto do mundo a favor da preservação dos filmes, um livreto intitulado *Uma nova fonte histórica*⁸. Boleslav chamava a atenção para a nova forma de documentação da realidade, antevendo de forma espantosa o que seria o futuro daquela invenção:

Acreditávamos, erradamente, que todos os gêneros de documentos figurativos que se tornassem históricos teriam seus lugares nos Museus e nas Bibliotecas. Colocada ao lado de selos, medalhas, desenhos sobre cerâmica, esculturas etc., que são recolhidas e classificadas, a fotografia, por exemplo, não tem seu departamento específico. (...) Obrigatoriamente restrita no seu começo, esta coleção ganharia uma extensão cada vez maior à medida que a curiosidade dos fotógrafos cinematográficos trouxesse cenas simplesmente de diversão ou fantasistas, além das ações e espetáculos de interesse documental e de entrecos de vida divertida, além

⁷ BENNET, Carl. "The Progressive Silent Film List", in: <http://www.silentera.com/PSFL/data/V/Vitafuturista1916.html>, ativo em 26/04/2005.

⁸ Ver Anexo III, *Uma nova fonte histórica*.

dos entrecos de vida pública e nacional. De simples passatempo, a fotografia em movimento se tornará então um método agradável para o estudo do passado; ou, mais ainda, uma vez que ela trará a visão direta, ela suprimirá, ao menos para certos pontos que têm sua importância, a necessidade de investigação e de estudo. Por outro lado, ela poderá se tornar um método de ensino singularmente eficaz. Dos textos de vaga descrição, oferecidos pelos livros destinados à juventude, um dia poderemos chegar a ter numa sala de aula, em um quadro preciso e em movimento, os aspectos mais ou menos importantes de uma assembléia em deliberação, o encontro de chefes de estado próximos de selar alianças, um deslocamento de tropas ou de esquadras ou mesmo a fisionomia inconstante e móvel das cidades. Mas é necessário que se passe um longo tempo antes que possamos recorrer a essa fonte auxiliar para o ensino de História. É preciso de imediato armazenar a história pitoresca e exterior, para a empregar mais tarde, sob os olhos dos que não a testemunharam ⁹.

O cinema cumpre importante papel ao registrar os hábitos das pessoas. A câmara, apenas captando imagens à sua volta, já transforma o filme em um *espelho da realidade*. Portanto, o filme pode e deve ser entendido como uma poderosa ferramenta, um arquivo de valor cultural e histórico da humanidade, capaz de resgatar identidades de grupos e épocas, como numa revisitação do passado de uma cultura. Entende-se então o filme como documento histórico, incluindo a produção de ficção: os veículos, os figurinos, os objetos de cena, a paisagem natural e urbana – tudo, e mesmo o imaginário criado na tela, está impregnado e marcado

⁹ MATUSZEWSKI, Boleslav. *Uma nova fonte histórica*, 1898.

pela época na qual o filme foi rodado. Mesmo o seu suporte (seja película de nitrato ou acetato, vídeo ou DVD); sua técnica de colorização (pintado à mão, viragem, *Technicolor* ou pintura digital); seus efeitos especiais (que revelam o estágio tecnológico da indústria); a presença ou não de banda sonora (e o formato da mesma)... Tudo num filme pode evidenciar o tempo em que foi realizado.

Por ser basicamente um instrumento de entretenimento, o filme sempre refletiu as ânsias do público, mais uma referência que indica sua importância para a análise histórica. Marc Ferro aponta em seu livro *Cinema e História* as possíveis causas que fizeram o filme ser relegado ao segundo plano enquanto registro histórico:

(...) Isso (o descaso com o cinema) também diz respeito ao estatuto do cinema na sociedade no início do século XX. Herdeiro de suas origens, por um lado, ele foi considerado como uma máquina de vanguarda pelos sábios e técnicos. Via-se nele o instrumento registrador do movimento e de tudo aquilo que os olhos não podem reter. Por outro lado, o filme era completamente ignorado enquanto objeto cultural. Produzido por uma máquina, como a fotografia, ele não poderia ser uma obra de arte ou um documento. É significativo que os cine-jornais jamais tenham tido outro autor reconhecido além da empresa que os produziu. O homem da câmara não pertence à sociedade dirigente, ao mundo dos letrados. Ele é simplesmente um caçador, um caçador de imagens. Produzida assim, órfã, a imagem é perfeita para se prostituir para o povo. Para a sociedade cultivada e para os notáveis, o cinema é um espetáculo de párias¹⁰.

¹⁰ FERRO, Marc. *Cinema e história*, p. 71.

O cinema, talvez por nascer pré-destinado a registrar, acaba tornando-se um espelho fiel da sociedade. E esta sociedade ao ver sua imagem refletida tende a questionar seu próprio aspecto. O crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes acredita que o cinema é um reflexo fiel do povo que o produz, tanto que se pode classificar o cinema da mesma forma que a divisão da sociedade é feita: desenvolvidos, subdesenvolvidos, todos retratos de suas culturas correspondentes¹¹. Pode-se dizer que o cinema é o mais “penetrante” dos documentos: além de registrar modos de vida, registra também *o ato de pensar*. André Bazin, criador da revista Cahiers do Cinema e um dos principais pensadores do chamado realismo cinematográfico, considera o cinema uma refração da realidade. O cinema não seria um instrumento para se olhar a natureza, e sim um instrumento da ciência e da natureza; ou seja, ele não capta o meio, é um produto dele: *Seu desejo de ver o cinema expandir-se em novas áreas era alimentado, ao mesmo tempo, por sua preocupação com o futuro do cinema e por sua preocupação com o futuro da realidade, ou pelo menos da nossa relação com a realidade*¹².

A preocupação com o futuro do cinema expressa por André Bazin não diz respeito apenas ao filme, mas também à sociedade retratada na película. Perder um filme significa perder um fragmento da memória audiovisual da sociedade que o produziu. Portanto, todos os filmes produzidos por determinada sociedade são documentos históricos passíveis de serem analisados, e capazes de ajudar os

¹¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, p 85.

¹² Apud: ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*, p. 139.

historiadores a recompor e compreender determinada época numa certa sociedade. Nesse contexto, uma questão deve ser levantada: se todos os filmes, não importando seu gênero, sucesso ou fracasso de crítica e público, devem ser considerados documentos a serem preservados, que critério adotar para a hierarquia de preservação da massa de películas produzidas em todo o mundo? Eduardo Valente, na época estagiário da Cinemateca do MAM, do Rio de Janeiro, lançou em artigo da revista Contracampo uma opinião polêmica sobre o tema:

Quando se fala que “devemos preservar” é lógico que parece uma coisa óbvia, simples de defender. Porém, perde-se a perspectiva da complexidade do assunto. Por exemplo: especialmente num país como o Brasil, é claro que não poderíamos jamais preservar TUDO. Nossas cinematecas e instituições simplesmente não teriam espaço, pessoal, orçamento para todos os longas, todos os curtas, todos os cine-jornais, todos de tudo. Ainda mais no trabalho atual onde começamos um “pronto-socorro” de filmes, no qual precisamos optar na emergência por qual paciente salvar. Aí a coisa começa a ficar um pouco mais confusa. Porque afinal quem escolhe o que se preservará, o que se restaurará (ainda mais grave)? Sob quais critérios? Obras relevantes? Para quem? Geralmente é sob este tipo de pressão que a coisa começa a ficar estranha, porque passamos por conceitos voláteis como o de relevância, importância, permanência, que significam uma coisa para cada pessoa. E muitas vezes começamos a ver um certo cânone do “bom gosto” escolher qual memória afinal devemos preservar, e ao fazer isso direcionar o que é o “nosso passado”. Na minha modesta opinião, todo passado é importante. Desta

maneira só posso levar a sério a questão do “passado” quando perder Cidadão Kane seja considerado o mesmo que perder uma pornochanchada. Enquanto junto com o discurso do “preservar” venha sempre as frases “estamos perdendo filmes importantes como...”, não posso defender de todo o conceito. Então, o que o escriba está fazendo, propondo a paralisia, e que nada se preserve para não se fazer opções? Longe disso... O escriba apenas tenta mostrar que algo que parecia extremamente simples e óbvio vai se mostrando cada vez mais dúbio ¹³.

Eduardo Valente levanta uma hipótese curiosa, que podemos descrever aqui por uma metáfora: se na sala de emergência de um hospital um indigente disputasse o atendimento com Fernanda Montenegro, qual deles teria prioridade? Naturalmente, o indigente iria esperar porque, como disse certa vez Jean-Paul Sartre, todo homem precisa de uma estrela e ninguém, nem o mais ferrenho socialista, perdoaria um médico que deixasse morrer uma estrela nacional para salvar um indigente. O humano seria resgatar o príncipe e o mendigo, a estrela e o indigente, ao mesmo tempo e da mesma forma. Mas numa sociedade de recursos limitados, isso é no mínimo improvável, e por isso as celebridades são privilegiadas em detrimento dos anônimos, e os humanos “de alto nível”, socorridos antes dos “de baixo nível”.

A seleção do material a ser restaurado é extremamente subjetiva, de acordo com quem executa o trabalho de restauração (por vezes são as famílias dos cineastas que levantam o patrocínio necessário para a restauração dos títulos);

¹³ Revista Contracampo nº 34, in: <http://www.contracampo.he.com.br/34/frames.htm>, ativo em 15/05/2004.

onde ela é feita (culturas, sociedades e políticas distintamente adotadas interferem na salvaguarda dos filmes; por vezes, um filme considerado desaparecido no seu país de origem é encontrado intacto nos arquivos de outro país); sua finalidade (existe um mercado cada vez maior de exibidores e produtores de DVDs interessados em obras restauradas); ou mesmo sua urgência. Mesmo obras de diretores consagrados como Charles Chaplin tiveram um processo natural de seleção na hora da preservação de seus títulos: o excelente e único filme melodramático de sua cinematografia, *Uma mulher de Paris / Opinião pública* (*A Woman of Paris*, 1918), ignorado pelo público e mal recebido pela crítica, por muito tempo caiu no esquecimento, sendo uma das últimas obras suas a serem restauradas¹⁴. Apesar de hoje serem lembrados como obras-primas do cinema, vários filmes foram fracassos de bilheteria na época em que foram lançados. Entre eles, *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles, colocando por terra a teoria de que somente filmes que fizeram sucesso integram a cada vez mais seleta triagem da preservação. Retornemos a Matuszewski:

Portanto, a prova cinematográfica, onde uma cena se compõe de mil quadros, e que, repassada entre um foco luminoso e uma tela branca faz se apresentarem e andarem os mortos e os ausentes; essa simples fita de celulóide impresso constitui não somente um documento histórico, mas uma parcela da História, e de História que não desapareceu; que não precisa de um gênio para ressuscitá-la. Ela está lá recolhida e, como esses

¹⁴ Informações fornecidas pela organização do Festival do Rio na mostra Tesouros da Cinemateca (2002), que exibiu filmes restaurados pelo MoMa de Nova York. No programa, pérolas da comédia muda como *A General* (*The General*, 1927), de Buster Keaton; e *O circo* (*The circus*, 1928), de Charles Chaplin. *Uma mulher de Paris* é destacado no programa como a exceção de Chaplin, rara incursão do diretor pelo drama, “mais que uma curiosidade, é um grande e inesperado filme”.

organismos elementares que, vivendo de uma maneira latente, se reanimam depois de anos sob um pouco de calor e de umidade, não lhe é preciso, para acordar e viver novamente as horas do passado, mais do que um pouco de luz atravessando uma lente em meio à escuridão! (..) O cinematógrafo talvez não dê a história integral, mas traz ao menos aquilo que num livro é incontestável e de uma absoluta verdade. A fotografia ordinária admite o retoque que pode chegar até à transformação. Mas tentem então retocar, de maneira idêntica para cada figura, estes mil e doze centenas de quadros quase microscópicos...! Pode-se dizer que a fotografia animada tem um caráter de autenticidade, de exatidão, de precisão, que só a ela é possível. Ela é por excelência a testemunha ocular verídica e infalível. Ela pode controlar a tradição oral e, se os testemunhos humanos se contradizem sobre um fato, colocá-los de acordo silenciando aquele que ela desmente. Suponham uma manobra militar ou naval, na qual o cinematógrafo registrou as fases, uma discussão começada; ela será terminada rapidamente... Ele pode dar com uma exatidão matemática as distâncias os pontos das cenas que ele registra. Na maioria das vezes ele mostra através de indícios bem claros a hora do dia, a época, as condições climáticas nas quais o fato se produziu. Mesmo o que escapa aos olhos, o progresso imperceptível das coisas em movimento, a objetiva o surpreende, desde seu início perdido no horizonte até o ponto mais próximo em primeiro plano na tela, Em suma, seria desejável que todos os outros documentos históricos tivessem esse mesmo grau de certeza e de evidência¹⁵.

¹⁵ MATUSZEWSKI, Boleslav. *Uma nova fonte histórica*, 1898.

Este trecho, ainda do citado primeiro manifesto pela conservação dos filmes, não conseguiu antever a revolução digital e a manipulação de *pixels*, impensável no século XIX e cada vez mais comum atualmente. Mas consegue, a seu modo, exaltar a gama de possibilidades propiciadas pelo registro da imagem, tentando inclusive sobrepor essa nova fonte histórica sobre outras formas de documentação. Teremos no futuro uma produção em massa de películas e/ou similares, e uma destruição na mesma proporção. Seja pelo progresso ou pelo abandono, filmes que marcaram época desaparecem das prateleiras e, em seguida, de nossa memória. Sempre que deixamos desaparecer um filme, estamos deixando desaparecer um registro de nossa história.

É incrível como muitos países democráticos demoraram a reconhecer a importância do filme como documento histórico, percebida já em 1898 por Matuszewski. Já os ditadores totalitários perceberam cedo a importância do filme como meio de propaganda de seus regimes baseados numa doutrinação de massa: Lênin e Stalin na União Soviética, Mussolini na Itália fascista e Hitler na Alemanha nazista criaram grandes estúdios, companhias produtoras monopolistas, redes de exibição e algumas das primeiras cinematecas da Europa para a preservação de toda a propaganda produzida... Os países que mais cedo se preocuparam em preservar seus filmes foram os que adotaram essas políticas estatais ultranacionalistas: de certo modo, eles compreendem o alcance do cinema como “documento”, “prova” e até mesmo como “arma”, capaz tanto de educar

convencendo e de doutrinar entretendo o povo, assim como de difamar estereotipando e destruindo moralmente o “inimigo” ¹⁶.

Uma cultura que não preserva as imagens que gera perde parte importante de seu registro histórico a cada geração. Riquíssima de elementos, a memória audiovisual é fundamental para compor o novo mundo de imagens em que vivemos. A preservação do cinema está submetida à política, mas acima desta está a real função das imagens, imprescindíveis para a compreensão do passado, base para o futuro imagético e digital. O resultado é que restam apenas 10% da memória do mundo registrada em filmes, e essa carência aumenta se analisamos separadamente cada país. Não é esse ou aquele filme que pede para ser socorrido, mas toda a memória audiovisual do mundo.

¹⁶ Apud: FERRO, Marc. *Cinema e história*, p.70; NAZARIO, Luiz. *Diversão e terror: dos autos-de-fé ao cinema nazista*, in: GORENSTEIN, Lina; TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza (Orgs.). *Ensaio sobre a intolerância, inquisição, Marranismo e Anti-semitismo*, p. 367-416.



As cinematecas são dragões que protegem nossos tesouros.
*Jean Cocteau*¹⁷

O cinema é uma arte essencialmente efêmera, e já nasceu sem maiores preocupações em ser conservada para as gerações futuras. Porém, difere do teatro por dar aos envolvidos uma falsa esperança de que aquela cena, aquele gesto, a interpretação deste ou daquele ator durariam para sempre. Seu suporte é frágil e o descaso com que as películas são tratadas fazem do cinema, a mais nova das artes, também a mais frágil em termos de conservação e memória.

No início do cinema, era comum descartar as películas que já haviam sido exibidas. Elas já haviam atingido o público desejado, já tinham feito dinheiro, ninguém imaginava que essas películas poderiam ter outra serventia ou aplicação. Na maioria das vezes, elas eram vendidas a quilo, e acabavam virando pente, vassoura ou esmalte. Outras vezes, a película velha era queimada pelos realizadores para criar efeitos especiais nas novas produções. Os primeiros projecionistas jogavam na rua os filmes já exibidos. Os que restavam eram cuidadosamente queimados fora das salas, a fim de evitar que os mesmos queimassem essas salas no caso de um incêndio generalizado, fato comum numa época em que a eletricidade, ainda uma novidade, era usada sem controle. Já existiam algumas

¹⁷ Apud: Gosfilmofond of Russia, in: <http://www.aha.ru/~filmfond/indexe.htm>, ativo em 20/06/2005.

práticas de guarda de arquivos fílmicos, como o Museu Britânico, em Londres, e a Biblioteca do Congresso, nos EUA. Sobre o primeiro, a prática de armazenar fotografias em movimento recebia duras críticas, como a publicada no jornal *Westminster Gazette* em 20 de fevereiro de 1897:

O funcionamento arbitrário da sala de gravuras do Museu Britânico está gravemente perturbado pela coleção de fotografias animadas que têm caído no colo dos estupefatos funcionários do local. (...) Na degradada sala, destinada a Dürer, Rembrandt e aos outros mestres (...) [os funcionários] catalogam paulatinamente “O Derby do Príncipe”, “A praia de Brighton”, “Os ônibus de Whitehall”, e outras cenas atrativas que deleitam o coração do grande público dos espetáculos musicais (...). Falando sério, esta recompilação de idiotices não está sendo convertida em uma tarefa absurda¹⁸?

O filme era considerado um mero divertimento, de alcance muito imediato; mas nem todos pensavam assim. Um artigo de 10 de dezembro de 1906, publicado na revista *Views and film index*, já tentava alertar para as potencialidades das imagens cinematográficas:

Costumamos nos perguntar para onde vão todos os filmes que são feitos e usados algumas vezes, e a pergunta que não sai das nossas mentes é: Será que os fabricantes de filmes percebem que estão fazendo história?

¹⁸ EDMONDONSON, Ray. *Filosofia e princípios dos arquivos audiovisuais*, p. 30.

Será que não pensam que daqui a 50 ou 100 anos os filmes feitos hoje serão curiosidades¹⁹?

A história do cinema não é feita apenas de grandes invenções, aparelhos engenhosos, demanda por novidades e a constante destruição das películas ao sabor dos novos aperfeiçoamentos e técnicas. Existe outra história, paralela a esta, que acaba tornando-se a principal ponte de ligação entre o mundo novo e o antigo, entre o cinema atual e sua memória. Partindo de práticas isoladas, criando acervos pessoais, cineastas realizadores ou apenas cinéfilos apaixonados pela sétima arte criaram o “insano” hábito de colecionar filmes, já percebendo que suas películas favoritas desapareciam dos cinemas e, num segundo instante, de suas memórias. Eles entenderam o cinema como o melhor registro de seu tempo, além de ser não apenas um divertimento, mas a mais nova das artes.

De simples curiosidade científica a divertimento; de divertimento a importante objeto de reflexão sobre a sociedade. Na Itália, Ricciotto Canudo publicaria em 1911 um artigo intitulado *O nascimento da Sétima Arte*. Esta arte seria o cinema, e o termo seria adotado e usado até hoje. Na França, Georg Lukacs também entenderia o cinema como uma nova forma de expressão, publicando em 1913 um dos primeiros ensaios sobre a linguagem e estética, *Introdução à estética do Cinema*. Também na França, Louis Delluc cria em 1914 o termo *cineasta*, identificando o realizador não como um mero caçador de imagens, mas como artista de uma nova arte²⁰. Ricciotto Canudo fundaria em 1920 na Itália o

¹⁹ Documentário *Salvadores de imagens (Keepers of the frame)*, 1999, da WinStar Productions.

*Cineclube dos Amigos da Sétima Arte*²¹. Germaine Dulac, cineasta, criaria uma Associação semelhante em Paris, defendendo o cinema como objeto de reflexão e arte²². E assim surgiram pelo mundo os *Cineclubes*, espaços destinados não só à exibição de filmes, mas dedicados a refletir sobre o cinema como um todo. São os cineclubistas os primeiros criarem parâmetros da *visão do cinema elevado à arte*, inclusive criando escolas de introdução à estética, crítica e prática do cinema.

O Cineclubismo expandiu-se pelo mundo, e no final dos anos 1920 quase todos os países possuíam estes tipos de *sociedades*. No Brasil, o Cineclubismo possuía razões éticas e técnicas: o lançamento do filme *O cantor de jazz* em 1927 inaugurava a era sonora no cinema. E o questionamento sobre as vantagens desse novo avanço tecnológico em detrimento dos filmes mudos, que de um dia para o outro se tornaram obsoletos, acabaram criando grupos de discussão e debates a favor e contra o sonoro, entendido por alguns apenas como uma moda passageira, sendo o filme silencioso (com sua estética expressiva e a pantomima dos atores) considerado a *essência mesma* do cinema. Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello, eram os que defendiam estes ideais. Eram todos integrantes do *Chaplin Club*, cineclube que daria origem à Filмотeca Brasileira e à Fundação Cinemateca Brasileira²³.

²⁰ WILLEMEN, Paul. An introduction to Framework, in: <http://www.frameworkonline.com/about2.htm>, ativo em 14/03/2005.

²¹ GORIA, Gianfranco. *Scrivere Fumetti*, in: <http://www.fumetti.org/goria/scrivere/002.htm>, ativo em 27/05/2005.

²² Germaine Dulac foi a segunda mulher a dirigir filmes na França, atrás somente de Alice Guy-Blanché, contemporânea de Méliès e hoje esquecida. Fonte: World Cinema, in: <http://www.geocities.com/Paris/Metro/9384/directors/dulac.htm> ativo em 26/05/2005.

Da crítica e reflexão, os Cineclubistas passaram a conservar filmes, matéria prima dos seus estudos, iniciaram na década de 1930 uma verdadeira *cruzada perservacionista*, no intuito de proteger como *dragões* os tesouros do cinema. Destacam-se neste período os esforços de Henri Langlois, Georges Franju e Lotte Eisner, na França; Ernest Lindgren, no Reino Unido; Jacques Ledoux, na Bélgica; Iris Barry e James Card, nos EUA; Mario Ferrari e Maria Adriana Pólo, na Itália; Einar Lauritzen, na Suécia; Paulo Emilio Salles Gomes, no Brasil; e tantos outros que, partindo de práticas isoladas, ajudaram a constituir uma nova *mentalidade conservacionista*²⁴.

Assim aconteceu nos países democráticos e de livre mercado, num processo diferente do que ocorreu nos países totalitários, onde o Estado controlava e monopolizava toda a produção e exibição dos filmes. Os governos dos países considerados *livres* viram-se, num primeiro momento, desobrigados da conservação da produção audiovisual. Nesses países, foi uma política conservacionista dos estúdios de cinema mais previdentes na guarda de suas produções ou o colecionismo de alguns apaixonados pelo cinema que desempenharam o principal papel na conservação dos filmes: o colecionismo gerou os cineclubes; alguns cineclubes deram origem a arquivos de filmes; numa etapa seguinte, essas filmotecas particulares, muitas vezes associadas a museus, organizaram-se em verdadeiras cinematecas, fundações que, articulando-se internacionalmente e promovendo campanhas de conscientização sobre a necessidade da preservação do patrimônio audiovisual, acabaram, tardiamente,

²³ Vieira, João Luiz. Verbete *Chaplin Club* In: RAMOS, Fernão. MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, p. 119.

²⁴ USAI, Paolo Cherchi. *Silent Cinema: an introduction*, p. 77.

obtendo o apoio dos Estados democráticos para preservar, restaurar e exibir os filmes desde então considerados como *tesouros nacionais*.

Fundado em 1929, o MoMa é uma entidade dedicada a preservar a arte moderna como um todo. A idéia é criar um centro de referência direcionado principalmente para escolas, tornando-se um museu da história de todas as artes, inclusive o cinema. O MoMa é responsável pela preservação de pérolas do cinema mudo como *Nanuque, o Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), de Robert Flaherty, e *Intolerância* (*Intolerance*, 1916), de David Wark Griffith, depositados na instituição pelos seus próprios realizadores²⁵.



O MoMa em 1939, em 1952 e 1984.

De todas as cinematecas, certamente poucas detêm tantos filmes antigos quanto a Biblioteca do Congresso, com películas datadas de 1890, praticamente do início de cinema. E a razão de tão rico acervo é que, na corrida industrial, os produtores de filmes criaram as mais loucas maneiras de registro de patentes, tentando assegurar a propriedade intelectual de suas produções num período que ficou conhecido como *guerra de patentes*. Uma engenhosa e curiosa maneira de

²⁵ MoMa, in: <http://www.moma.org/>, ativo em 05/05/2005.

registro acabou salvando vários filmes: *a impressão da película em um rolo de papel*. O cinema, novidade nos anos 1900, ainda não possuía um método de registro: se nem era considerado documento, muito menos tinha espaço nos museus e arquivos; as leis de direito autoral só iriam mencionar o cinema em 1911²⁶. Nos Estados Unidos, alguns realizadores optaram, assim, por imprimir em papel os seus filmes. Essa prática assegurava o filme como *documento*: o papel podia ser patenteado e, como documento em papel, guardado na Biblioteca do Congresso. O que acabou sendo criado inconscientemente foi um arquivo de 3 mil rolos de papel de produções do início do cinema, bem armazenados, ao contrário da cópia original em película de nitrato, desgastada e por muitas vezes desaparecida. Graças a essa *matriz de papel*, mais de 200 obras puderam ser, após a invenção de uma máquina especialmente adequada para isso, restauradas e transferidas novamente para a película, garantindo a sobrevivência de uma boa parte da memória audiovisual do *primeiro cinema* norte-americano²⁷.



Análise de filmes conservados em papel. 1930, Livraria do Congresso, EUA.

Fonte: documentário
Salvadores de Imagens

²⁶ Documentário *Salvadores de imagens* (*Keepers of the frame*, 1999), da WinStar Productions.

²⁷ Documentário *Salvadores de imagens* (*Keepers of the frame*, 1999), da WinStar Productions.

Além disso, a Biblioteca do Congresso detém a salvaguarda de relíquias do cinema em nitrato, como o negativo original de *O grande assalto do trem* (*The Great Train Robbery*, 1903), de Edwin S. Porter; e clássicos do cinema como *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), de Frank Capra; *Relíquia macabra* (*The Maltese Falcon*, 1941), de John Huston; *Casablanca* (idem, 1942), de Michael Curtiz, entre tantos outros²⁸.

Nascido em 1914, na Turquia, Henri Langlois seria um dos mais importantes defensores da memória do cinema. Começou por gosto a colecionar os filmes que



Henri Langlois

amava, e o hábito tornou-se uma obsessão quando percebeu que certos títulos de sua coleção tornavam-se ao longo dos anos a única cópia que deles restava. Langlois guardava suas raridades em nitrato na banheira da casa, para o desgosto da família, que não podia tomar banho na banheira e ainda corria (sem saber) sérios

riscos, pois o aquecimento do banheiro era a gás ²⁹. Gastou todo o dinheiro que possuía para adquirir quantos filmes fossem possíveis, até que o governo francês, muito tempo depois, reconheceu seu empenho e passou a auxiliá-lo financeiramente na aquisição dos títulos. Com apenas 10 títulos fundou, com o amigo Georges Franju, e também inspirado pelas palestras do professor de cinema Jean Mitry, em 1936, um museu-teatro destinado a guardar, restaurar e exibir

²⁸ Biblioteca do Congresso, in: <http://www.loc.gov/>, ativo em 21/05/2005.

²⁹ EISNER, Lotte. *Ich hatte einst ein schönes Vaterland*, p. 175.

filmes: a Cinemateca Francesa, que hoje dispõe de mais de 60 mil títulos³⁰. Estava dado, na França, mais um passo definitivo para a salvaguarda dos filmes e o exemplo de Henri Langlois seria seguido em vários outros países em todo o mundo.

Além de guardar como um *dragão* os filmes da Cinemateca, Henri Langlois promovia exibições dos seus *tesouros*, pois um acervo não serve apenas para proteger os filmes do desaparecimento, mas também para divulgá-los, e assim propagar a memória deles. Uma reunião de amigos acaba tornando-se um importante centro de reflexão sobre o cinema e o seu papel na sociedade: de simples espectadores a cinéfilos, de leitores passivos a críticos, essas pessoas tentam desesperadamente salvar a memória audiovisual do mundo, na medida em que divulgam, criticam e debatem filmes, levando o cinema a um nível intelectual de reflexão indispensável à sua inserção na cultura. Henri Langlois exibia seus filmes para uma platéia pequena, às vezes limitada a vinte pessoas, mas muito entusiasmada, entre as quais encontravam-se Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Simone Signoret e amigos estrangeiros de Langlois: Alberto Cavalcanti, Luigi Comencini e Alberto Lattuada ³¹.

Considerado o pioneiro na prática de conservação de filmes, Langlois enfrentou todo tipo de empecilhos para assegurar a vida do seu maior projeto, a Cinemateca Francesa. Em 1968 acabou destituído do cargo de diretor da Cinemateca que fundara por desentendimentos com o então Ministro da Cultura da França, André Malraux. Essa demissão causaria uma onda de manifestações a favor de Henri Langlois de proporções gigantescas em todo o mundo. Passeatas de

³⁰ Cinemateca Francesa, In: <http://www.cinemathequefrancaise.com/>, ativo em 19/03/2004.

³¹ EISNER, Lotte. *Ich hatte einst ein schönes Vaterland*. p. 175.

estudantes enfrentando a polícia e o apoio de diretores franceses famosos como Claude Chabrol, Jacques Demy, Jean-Luc Godard e François Truffaut (que se proclamaram “filhos da Cinemateca”) mergulharam a França num caos. Nunca um trabalho como de Langlois tivera tanta projeção: Os protestos contra a demissão de Langlois tiveram repercussão no mundo inteiro, chegando inclusive a cancelar o festival de Cannes de 1968 ³². O ministro Malraux se viu obrigado a voltar atrás, restituindo Henri Langlois ao cargo.

A organização maior da classe seria criada por iniciativa de Henri Langlois em 1938: a FIAF (Federação Internacional de Arquivos de Filmes). Com sede em Bruxelas, Bélgica, a associação que no ato de sua criação contava com apenas quatro sócios, hoje conta com mais de 120 instituições, numa mostra da crescente importância da preservação do patrimônio das imagens. Entre as atribuições da FIAF, destacam-se a normalização das técnicas criadas para a conservação e preservação de filmes, a facilitação da investigação histórica permitindo o livre intercâmbio entre cinematecas e o treinamento de mão de obra especializada para a difícil tarefa de preservação, restauração e divulgação do patrimônio audiovisual³³. Dentre as instituições pertencentes à FIAF, observa-se que o fenômeno de conservação de filmes data da década de 1930, mas a conscientização sobre técnicas e práticas de restauração só ocorre de fato nos anos 1950.

Por ironia, algumas das instituições mais bem sucedidas na conservação dos filmes na Europa foram amparadas por estados totalitários. Mas nem todos os

³² O episódio é lembrado até hoje, sendo reconstituído no filme *Os sonhadores* (*The Dreamers*, 2003), de Bernardo Bertolucci. Fonte: Internet Movie DataBase, in: <http://www.imdb.com/name/nm0486581/bio>, ativo em 15/05/2005.

³³ FIAF, in: <http://www.fiafnet.org/es/>, ativo em 27/05/2005.

filmes desses países foram salvos da destruição. Na Rússia, o Estado Soviético confiscou todo o imenso acervo particular de filmes do Czar Nicolau II, imperador que via no cinema uma fantástica forma de entretenimento. Desse acervo, até hoje pouco explorado, surgiu oficialmente em 1937 a Cinemateca Russa (Gosfilmofond), local que ainda conserva relíquias ocultas do cinema mundial. Como Hitler e Goebbels na Alemanha nazista, também Stalin adorava o cinema, e assistia a filmes praticamente todos os dias. Vários filmes ele só encontrava no Gosfilmofond, que, por essa demanda, acabou se expandindo. Apesar de ser estatal, Gosfilmofond tinha uma liberdade de aquisição de títulos pouco praticada na época em outros países. Acabou tornando-se referência mundial, mesmo tendo censurado até hoje filmes que contam a história audiovisual da Rússia³⁴. Dos poucos títulos produzidos no período czarista lançados em LD e DVD, alguns impressionam pela qualidade e uso de técnicas avançadas para a época, como cinco dos oitenta filmes produzidos pelo cineasta e poeta russo Evgeni Bauer (1865-1917). Esse brilhante realizador estava fadado ao esquecimento sob o Estado Soviético, que simplesmente “apagou” da historiografia todo o passado fílmico anterior à Revolução de Outubro³⁵.

A Alemanha nazista criou, em 1935, uma das primeiras cinematecas do mundo: a *Reichsfilmarchiv*, em Berlim, dirigida por Frank Hensel: membro do Partido Nacional-socialista dos Trabalhadores Alemães (*Nationalsozialistische*

³⁴ DMITRIEV, Vladimir. Entrevista a EISENSCHITZ, Bernard, in: *Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*. Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta, 2000. *On line: Otra historia del cine soviético (1926-1968). La conservación como acto de historia*, in: http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=8304&area=cine&contenido=/cine/film/dore/dore_notas/2004/marzo/dore_sovietico.html, ativo em 27/05/2005.

³⁵ *Milestone Films*, in: <http://www.milestonefilms.com/movie.php/mad/>, ativo em 27/05/2005.

Deutsche Arbeiterpartei - NSDAP) e das SS desde 1928, sua biografia é repleta de contradições e omissões. Acabou tornando-se importante figura no mundo dos arquivos de filmes tanto na Alemanha quanto no estrangeiro, sendo um dos fundadores da FIAF em 1938 e seu presidente em 1939. Encarregava-se de exhibir para os membros do NSDAP tanto filmes alemães quanto os filmes proibidos pelo regime, pois segundo o Ministro da Propaganda e do Esclarecimento Público, Joseph Goebbels, estes filmes deveriam ser estudados como parte importante dos planos da contra-espionagem. Frank Hensel mantinha contatos com a Cinemateca Francesa e se atribuía o mérito de ter inspirado outros arquivos de filmes segundo o modelo alemão, que qualificava, para efeito de propaganda, como “o primeiro do mundo” e “meio de comunicação não-política entre nações”. Na verdade, seu trabalho como conservador de filmes nunca se dissociou de sua mentalidade e de suas atividades nazistas³⁶.

A *Reichsfilmarchiv* não evitou a destruição de filmes, livros e demais documentos proibidos pelo regime nazista. Lotte Eisner, a primeira mulher crítica de cinema na Alemanha, por ser judia perdeu seu emprego como jornalista, exilando-se na França. Em Paris, passou fome até encontrar, em 1934, Henri Langlois e Georges Franju. Passou a realizar trabalhos para Langlois, que negociava com os nazistas o salvamento de filmes do cinema mudo alemão da Alemanha hitlerista. Langlois incumbia Lotte Eisner de missões arriscadas - não na Alemanha nazista, onde ela não podia por os pés, mas na França ocupada pelos nazistas, onde ela passou a viver na clandestinidade com papéis falsos fornecidos por ele, sob o nome de Lotte Escoffier. Assim ele a hospedou num castelo do século XV em

³⁶ FIAF, *Journal of Film Preservation*, nº 64, p. 20.

Figeac, onde descobrira que a proprietária possuía latas de filmes armazenadas num porão: Lotte passou semanas dormindo no belo e velho castelo onde não havia banheiro, só um buraco no chão, quebrando as unhas das mãos nas latas que abria e pesquisava, descobrindo, por exemplo, uma cópia de *O grande ditador* que não podia de modo algum cair nas mãos dos alemães. Depois da guerra, em 1945, ela se tornou a curadora da Cinemateca Francesa e voltou à Alemanha para tentar resgatar o que podia de filmes, programas, requisitos e outros documentos do cinema alemão para a Cinemateca Francesa³⁷.

Os estados autoritários na América Latina também fizeram estragos na memória audiovisual. Durante a ditadura imposta pelo General Pinochet no Chile, praticamente todas as produções feitas no país naquele período foram geradas em VHS por não ser possível obter película virgem. Estes filmes, por estarem em um suporte muito inferior à película, podem comprometer no futuro toda a produção do Chile da época. Neste quadro, destaca-se a figura de Carmem Brito, a única montadora de filmes de sua geração que não “desapareceu” durante a ditadura. Durante aqueles anos, trabalhando como intrusa na *Chile Films*, Carmem embaralhava propositalmente os títulos nas prateleiras e guardava a ordem certa na cabeça, evitando assim que os militares destruíssem importantes obras do período mudo chileno. Foram proibidos cerca de 400 filmes no Chile entre os anos 1970 e 1980. Devido ao retrocesso cultural promovido pelos longos e duros anos da ditadura, este país ainda não possui uma cinemateca e luta para conservar sua memória audiovisual³⁸.

³⁷ EISNER, Lotte. *Ich hatte einst ein schönes Vaterland*. p. 204-211.

³⁸ NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis*, p. 307.

Assim que um filme é identificado como documento histórico torna-se objeto de estudo por parte de instituições de ensino. Muitas vezes, a ajuda para a recuperação de filmes parte de bolsas de pesquisa patrocinadas por entidades como a UNESCO, sendo os trabalhos de restauração realizados em universidades. Nos anos 1970, a UCLA descobriu que a Paramount não sabia o que fazer com seus filmes de nitrato produzidos entre 1929 e 1949. A UCLA entrou com um projeto de conservação e restauro do material e o acervo deu início ao Departamento de Conservação daquela instituição. Assim que a notícia se espalhou, outras empresas de Hollywood como a Twentieth Century Fox, a Warner Bros, a Columbia e a RKO também doaram suas cópias em nitrato. Hoje, a UCLA é referência na conservação de películas nas universidades, exportando mão de obra especializada para todo o mundo³⁹.

Mas nem sempre os filmes encontram um *destino confortável*. O Canadá, por exemplo, era um dos últimos lugares onde as distribuidoras enviavam seus filmes, e eles muitas vezes não eram mandados de volta. William O'Farrel, diretor do *National Archives of Canadá*, encontrou, em 1978, 510 filmes raros na cidade de Dawson, alguns considerados perdidos, no fundo de uma piscina. Eles eram usados como forro para aterrar o local, que havia se transformado em um ringue de hóquei, “algo bem canadense” segundo ele. Por estar numa temperatura baixa e de certa forma *protegido*, grande parte desse acervo aterrado estava em perfeitas condições. É o acaso colaborando com a História⁴⁰.

³⁹ Documentário *Salvadores de imagens (Keepers of the frame)*, 1999, da WinStar Productions.

⁴⁰ USAI, Paolo Cherchi. *Silent Cinema: an Introduction*, p.45; Documentário *Salvadores de imagens (Keepers of the frame)*, 1999, da WinStar Productions.



Fonte: documentário
Salvadores de Imagens

Filmes encontrados em Dawson, Canadá.

Em 1995, por ocasião das comemorações do centenário do cinema, foram realizadas inúmeras mostras de filmes e eventos especiais. Na França, berço do cinema, Thierry Frémaux, diretor do *Instituto Lumière*, uma das mais importantes organizações regionais de restauração do mundo, organizou uma reconstituição histórica das filmagens dos Irmãos Lumière de *Saída dos operários da fábrica*, captada com a mesma câmera e película semelhante à de 1895, sendo os operários substituídos por destacados cineastas de todo o mundo⁴¹. O *Instituto Lumière* foi criado em 1991 com o propósito de *proteger a herança audiovisual da Europa*, restaurando clássicos como *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene; *Cabíria* (*Cabiria*, 1914), de Giovanni Pastrone; *Fausto* (*Faust*, 1926), de Friedrich Murnau; filmes de Alfred Machin (considerado o primeiro cineasta europeu); a coleção completa de filmes de Alan Roberts, famoso colecionador da Nova Zelândia; de diretores italianos dos anos 1920, entre outras centenas de títulos. Soma-se a isso o encontro e catalogação de outras centenas de títulos, publicação de livros e artigos, numa gigantesca operação conjunta entre as cinematecas da Áustria, Bélgica, Dinamarca, França, Alemanha,

⁴¹ NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis*, p. 280.

Grécia, Irlanda, Itália, Luxemburgo, Holanda, Noruega, Portugal, Espanha e Reino Unido⁴².

Dignos de destaque também são os festivais de cinema destinados a exhibir somente filmes mudos e restaurados, como o *Festival de Podernone*, na Itália; o *Festival Internacional de Cine Mudo de La Serena*, no Chile; o *Retour des Flammes*, na França. Em 2002, o *Festival de Podernone* foi um dos responsáveis por trazer à tona a figura do já citado cineasta russo Evgeni Bauer, exibindo relíquias nunca vistas desse cineasta, como *Daydreams* (1915), com uma trama que antecipa a de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock; e *Woman's Soul* (1913), com um belo plano-sequência avançado para sua época⁴³.

Na França, o *Retour des Flammes*, que presenteia os espectadores com exibições de filmes até então considerados perdidos e que foram encontrados em porções, teve, em 2002, uma de suas mais especiais apresentações: havia sido encontrada na Espanha uma cópia colorida à mão de *Viagem a lua* (*Voyage à la Lune*, 1902), de Georges Méliès. O festival fez uma apresentação especial da película, restaurada durante dois anos por Serge Bromberg e Eric Lange. O título agora faz parte de uma coleção de 70 mil filmes da empresa *Lobster Films*, patrocinadora do evento, que planeja levar o *Retour des Flammes* a outros países⁴⁴.

⁴² SUROWIEC, Catherine (Org.). *The Lumiere Project*. p. 23.

⁴³ *News on Podernone Festival*, in: http://www.labyrinth.net.au/~muffin/news-home_c.html; *Milestone Films*, in: <http://www.milestonefilms.com>, ativos em 27/05/2005.

⁴⁴ *Revista Eletronica Cineuropa*, in: <http://www.cineuropa.org>, ativo em 27/05/2005.

No mesmo ano, o filme *Viagem a lua* também teria em outro local uma exibição especial: por ocasião da 164ª Sessão da UNESCO, foi apresentado a película de Méliès em sua cadência original (16 quadros por segundo), acompanhada pelo piano de Lawrence Leherissey e comentada pela neta do diretor, Madeleine Malthête-Méliès. A exibição, que tentava reconstituir em detalhes como este filme era visto na época do seu lançamento possuía um motivo especial: *Viagem a lua* é o primeiro filme outorgado pela UNESCO como *Patrimônio Audiovisual da Humanidade*, prática iniciada em 1980 por aquela instituição e que ajuda à preservação de títulos importantes que compõem o *registro da memória do mundo*. Um filme tido como Patrimônio da Humanidade obriga o Estado a preservá-lo eternamente, um status somente alcançado por obras de arte. É a consolidação definitiva do cinema como *documento histórico-cultural*⁴⁵.



Filmes restaurados em DVD.

⁴⁵ A lista de importantes filmes que se tornaram *Patrimônio da Humanidade* inclui, além de *Viagem a lua*, a versão restaurada em 2001 de *Metrópolis* (Metropolis, 1927), de Fritz Lang, e *O bandido da luz vermelha* (idem, 1968), do brasileiro Rogério Sganzerla. UNESCO, Initiative for world cinema, in: <http://portal.unesco.org>, ativo em 15/05/2005.

Também assistimos atualmente ao ressurgimento de centenas de títulos, em sua maioria até então esquecidos, e que voltam à memória do mundo através do DVD, atendendo normalmente um público doméstico, mas também exibidos *clandestinamente* em salas de aula e pequenos auditórios de universidades, que constituem novos cineclubes, alimentando e ampliando o público cinéfilo. Os lançamentos de clássicos do cinema mudo nessa mídia constituem importante exercício de divulgação de títulos esquecidos. Junto com os festivais de cinema restaurado, que promovem hoje em toda sua magnitude o impacto que o filme causou no dia em que foi lançado, o DVD (que pode conter não só o filme restaurado como precisos extras) cria um mercado de consumo de filmes esquecidos e meios de restauração para os detentores dessas cópias e estúdios que normalmente não se interessariam em restaurar suas películas. Assim, paradoxalmente, é graças à tecnologia digital (que também produziu grande impacto na restauração das películas) que a sociedade criada por pioneiros considerados loucos como Henri Langlois vem crescendo. Esperamos que os *loucos* apaixonados pelo cinema se multipliquem, pois só assim poderemos manter acesa nossa memória audiovisual.

III – Restaurar, conservar e reviver a memória audiovisual

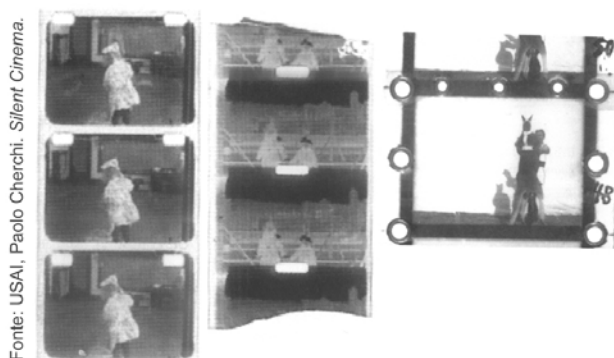
O cinema sempre teve sua sobrevivência associada à superação de obstáculos tecnológicos que, ao mesmo tempo em que permitiam sua evolução, jogavam ao esquecimento tudo o que já fora feito para dar lugar a novidades. O cinema é totalmente dependente de seu suporte, e como observou o crítico e historiador de cinema Leonard Maltin, *a ironia é que, apesar de mais novo, o filme é mais frágil do que qualquer outra mídia. Telas de grandes pintores, por exemplo. Centenas de anos depois elas continuam existindo. A película, que é algo muito mais recente, teve a infelicidade de ser feita de um elemento instável que, em alguns casos, faz com que ela desapareça para sempre*⁴⁶.

O cinema foi uma culminância de várias invenções desenvolvidas no final do século XIX: a lâmpada de Edison, a pesquisa sobre persistência retiniana de Newton, e, sobretudo, Reynaud e seu Praxinoscópio⁴⁷ fundamentaram as bases da máquina criada pelos Irmãos Lumière, o Cinematógrafo. Vale ressaltar nesta invenção o uso de uma película de base aquosa sensível, perfurada sistematicamente para adaptar-se ao projetor. Até atingir um padrão, foram feitas

⁴⁶ Documentário *Salvadores de imagens (Keepers of the frame)*, 1999, da WinStar Productions.

⁴⁷ Emile Reynaud (1844-1918) exibiu em 1889 um instrumento que se constituía de uma gaiola central com 12 espelhos e um cilindro do metal que, ao girar, permitia projetar imagens em movimento a partir de uma película perfurada em intervalos regulares. É um dos aparelhos que mais se assemelham ao Cinematógrafo dos Lumière e, portanto, importante precursor do projetor de películas. Fonte: *Les indépendants du premier siècle: Emile Reynaud*, in: http://www.lips.org/bio_Reynaud_GB.asp, ativo em 12/10/2004.

várias tentativas de melhorar a performance da película: a alteração de seu diâmetro (que variou de 15mm a 70mm); a localização de suas perfurações (inclusive uma que consistia em furos *no meio* da película); a alteração da velocidade em que a sequência de imagens era exibida (da manivela manual ao



Exemplos de perfurações não-convencionais.

processo mecânico)... Até que se chegou a um consenso: 35mm de diagonal, perfurações nas laterais e cadência de 24 quadros por segundo, padrão seguido até hoje⁴⁸, embora nos anos 1990 Douglas Trumbull,

após inúmeras experiências, nos tenha assegurado que a projeção ideal da película para o olho humano se daria na velocidade de 60 quadros por segundo, cadência em que a imagem parece quase “saltar” da tela⁴⁹.

De seu surgimento como curiosidade científica à sua consagração como entretenimento, o cinema passou por várias transformações técnicas, procurando sempre atingir um padrão prático-técnico a ser seguido. E foi durante esse processo que começaram a surgir os problemas que revelariam ser o cinema, ao contrário do que alguns ideólogos afirmaram, uma das artes mais efêmeras da História. Por ter a sua sobrevivência intimamente ligada a um suporte químico, físico e mecânico, a

⁴⁸ *Manual de catalogação de filmes*. Cinemateca Brasileira, 2002.

⁴⁹ Douglas Trumbull ganhou fama ao revolucionar os efeitos especiais no cinema com o filme 2001, uma Odisseia no espaço (1968, de Stanley Kubrick). Trumbull desenvolveu um sistema de projeção de películas chamado de *Showscan*. O formato exibia uma película de 70mm numa cadência de 60 quadros por segundo, criando um efeito impressionante.
Fonte: *Internet Movie DataBase*, in: <http://www.imdb.com/name/nm0874320/bio>, ativo em 12/06/2005.

película produzida passa por um obsoletismo técnico irreversível já no momento em que é concebida - daí sua dificuldade de conservação. O cinema representa um dos maiores *entretenimentos da humanidade*, com uma geração de renda que o eleva ao patamar de uma das mais lucrativas indústrias do mundo. Isso acarreta milhares de soluções técnicas *caça-níqueis*, de curto prazo, que não favorecem a preservação do material produzido. Como exemplo desse fato, temos já no começo do cinema a implementação de uma composição química para as películas extremamente precária, apesar de ter sido a primeira base fílmica bem sucedida, flexível e transparente. Criada em 1889, a chamada base de nitrato⁵⁰ já era conhecida pela sua periculosidade (sendo usada na fabricação da dinamite) antes mesmo de ser escolhida como melhor suporte para o filme. Várias razões, inclusive técnicas, tentam explicar essa escolha perigosa. Imaginam ser um suporte fiel à representação da imagem, mas a explicação mais plausível é que os filmes, por constituírem um divertimento rápido (no início, os filmes eram simplesmente descartados poucos dias depois de serem exibidos), não mereciam maiores cuidados com conservação.

O principal problema da base em nitrato é sua inflamabilidade. Um filme de nitrato tem seu ponto de combustão em 130°C no momento em que é fabricado. Esse é um nível praticamente impossível de ser alcançado naturalmente; por outro lado, o ponto de combustão da película de nitrato já desgastada cai para 40°C, alarmante para países de temperaturas elevadas como o Brasil. O nitrato não depende de oxigênio para propagar-se, pois os próprios químicos que compõem a

⁵⁰ Pode receber também o nome de nitrato de celulose, nitrocelulose, celulóide e filme inflamável, in: USAI, Paolo Cherchi. *Silent Cinema: an introduction*, p. 77.

película agem como oxidantes. Ou seja, quando um rolo de película em nitrato entra em combustão espontânea nada pode ser feito, pois nenhum tipo de material ou composto (água, areia, espuma) pode penetrar de fato no foco do incêndio, que se propaga com rapidez e de forma quase explosiva⁵¹.

Cinemas e principalmente cinematecas incendiaram-se por conta desse suporte, resultando em prejuízos incalculáveis para a memória cinematográfica: restam apenas 10% dos filmes produzidos em nitrato. Existem muitas histórias trágicas envolvendo as películas nesse material. Harold Lloyd, famoso comediante do cinema mudo, teve quase todos os seus filmes destruídos quando sua casa pegou fogo. Os filmes estavam cuidadosamente guardados em um cofre, que explodiu com o calor. Os únicos filmes que se salvaram estavam por acaso emprestados ao MoMa⁵².

Outro grande problema da base em nitrato é sua fraca estabilidade. Desde o momento da sua manufatura, o nitrato de celulose lentamente se decompõe. Essas propriedades deformadoras da película podem levar anos para aparecer a olho nu, mas em um estágio elevado significa sua perda total. Num primeiro momento, temos na película de nitrato em decomposição uma imagem completamente esmaecida, ‘acastanhada’, num filme originalmente concebido em preto e branco. Deve-se isso à liberação do suporte de ácido nítrico, mistura fatal para a emulsão, composta de partículas de prata. Nos estágios seguintes, temos o filme hidrolisado (processo de liquefação). Além de apresentar um líquido pegajoso e bolhas, a película solta um forte odor. Finalmente, temos a solidificação do nitrato, que passa

⁵¹ SOUZA, Carlos Roberto. *Manual de operações*. Cinemateca Brasileira, 1990.

⁵² Documentário *Salvadores de imagens (Keepers of the frame)*, 1999, da WinStar Productions.

a ser uma pasta amarela e quebradiça, formando ao final do processo uma areia marrom. Todos esses estágios podem estar ocorrendo ao mesmo tempo num determinado filme, dependendo do grau de abandono da lata⁵³.

Curiosamente partiu da área médica a necessidade do desenvolvimento conciso de um suporte que fosse mais estável para a película. Como o uso do nitrato para raio-x em hospitais representava um risco, implantou-se o chamado filme de segurança, feito com *triacetato de celulose* ou simplesmente *acetato*⁵⁴. Empresas de fornecimento de películas só alcançariam um suporte em acetato de celulose satisfatório em 1948, com propriedades óticas e mecânicas semelhantes às de nitrato⁵⁵.

Não era nova a experiência com o acetato: as primeiras películas usando uma primeira versão desse material já tinham sido exibidas na *Feira de novidades*, evento realizado juntamente com as Olimpíadas de Paris em 1900⁵⁶. Como essas primeiras versões apresentavam péssima resistência a condições climáticas adversas (o filme encolhia), seu desenvolvimento e uso só ocorreram de fato cinquenta anos depois. O nitrato foi descontinuado pela Eastman Kodak em fevereiro de 1951, mas torna-se tarefa impossível determinar quando de fato foi abandonado, pois em várias partes do mundo o último lote foi usado ao longo das décadas seguintes.

⁵³ USAI, Paolo Cherchi. *Silent Cinema: an introduction*, p. 77.

⁵⁴ COELHO, Fernanda. Palestra ministrada no CRAV, em Belo Horizonte, a 15/ 04/2004.

⁵⁵ SOUZA, Carlos Roberto. *Manual de operações*. Cinemateca Brasileira, 1990.

⁵⁶ KARNSTEDT, Hans. *Filme Cinematográfico. Estrutura: revelação; durabilidade e os fatores que a influenciam; condições para armazenamento a longo prazo*, in: CALIL, Carlos Augusto (org.). *Cinemateca imaginária*. p. 113.

A película de triacetato de celulose, ou acetato, usada até hoje, tem ponto de combustão e vida útil semelhantes a uma folha de papel de boa qualidade, sendo mais estável e resistente do que o filme de nitrato. Por possuir essa particularidade, especialistas entendiam o filme de segurança como a *salvação do cinema*⁵⁷. John Hampton inaugurou em 1942 um dos primeiros cinemas dos Estados Unidos destinado exclusivamente à exibição de filmes mudos, o *Silent Movies*. Para recuperar filmes em nitrato desenvolveu uma técnica artesanal de migração para o acetato. Porém, não imaginava que a manipulação dos materiais químicos usados nesse processo fosse tão perigosa. Acabou morrendo vítima dos químicos venenosos que usava para tentar salvar seus filmes.

Logo se descobriu que o filme em acetato não era a solução definitiva: apesar de não pegar fogo, essa base é mais sensível à umidade, ocasionando, entre outras coisas, encolhimento e resistência à tração. Em altas umidades relativas (+60%), ocorre um processo de decomposição seguido de forte cheiro, chamado pelos restauradores de “síndrome do vinagre”⁵⁸. Esse novo problema levou os técnicos a desenvolverem um suporte mais resistente: em 1941 foi inventado o suporte de poliéster, mais forte e durável que o de acetato. A vida útil do poliéster é indefinida, além de possuir imensa resistência à tração. Contudo, o acetato continuou sendo fabricado, apesar dos testes positivos com o poliéster. Ocorre que o suporte de poliéster era tão forte que quando a película travava nos projetores e demais máquinas usadas no cinema, não arrebentava de forma alguma, danificando o

⁵⁷ Documentário *Salvadores de imagens (Keepers of the frame)*, 1999, da WinStar Productions.

⁵⁸ KARNSTEDT, Hans. *Filme Cinematográfico. Estrutura: revelação; durabilidade e os fatores que a influenciam; condições para armazenamento a longo prazo*, in: CALIL, Carlos Augusto (org.). *Cinematoteca imaginária*. p. 113-114.

aparelho, muito mais caro que a película. Somente nos anos 1980 seriam desenvolvidas máquinas inteligentes que param ao menor sinal de resistência, abrindo o caminho para as películas de poliéster. Nos Estados Unidos já não se usa filme em acetato, mas o suporte em poliéster ainda não tem previsão de chegar definitivamente em países como o Brasil⁵⁹. O progresso técnico sempre esteve à frente de sua aplicação e consumo no mercado e mais ainda em relação à conservação da memória histórica.

Se o suporte sempre foi precário, o que dizer dos avanços tecnológicos que ocorram *dentro* desse suporte? É o caso do advento da cor e do som nas películas. Para uma invenção como o cinema, anunciada desde seu início como “realidade fantástica”, películas em preto e branco não podiam fazer parte do universo novo que surgia. Abriu-se outro mercado, paralelo ao da captação de imagens: a *colorização artesanal* das mesmas. Artesãos pacientes, na sua maioria mulheres, coloriam à mão filmes inteiros fazendo uso de palheta e corantes. O resultado é extremante belo, permitindo *nuances e degradés* nos trabalhos mais apurados.

Outra forma acrescentar cor aos filmes que fez muito sucesso durante os anos 1916-1927 foi a colorização das imagens de preto e branco para uma tonalidade específica, fazendo uso de químicos que atingiam um única cor para determinada sequência, processo conhecido como *viragem*. Os filmes eram tingidos basicamente através de banhos químicos, seja através de corantes, seja trocando ou adulterando os sais de prata (cinza) por outros químicos que acabavam colorindo a

⁵⁹ COELHO, Fernanda. Palestra ministrada no CRAV, em Belo Horizonte, em 15/04/2004.



Filmes coloridos a mão (no sentido horário): *Fête des gondoles d Venise* (1907); *La Danse du feu* (1899, Georges Méliès); fragmento de *Fée aux Pigeons* (1906, Gaston Velle, Pathé).

emulsão⁶⁰. Essa última fundamentou as bases para a criação de três camadas compostas de corantes nas cores primárias, sensíveis à captação, surgindo assim o filme colorido.

A maneira de se restaurar filmes coloridos à mão ou com viragens⁶¹ é a mesma usada hoje para transferir filmes do nitrato para o acetato. Conforme vários historiadores salientam, infelizmente o filme em acetato *perdeu o brilho* que o nitrato ostentava, tecnicamente falando. A base de nitrato, em conjunto com os sais de prata, parecia *brilhar* na tela, e os exibidores da época ainda ampliavam este brilho borrifando água sobre o écran, criando uma impressão maravilhosa da imagem, efeito talvez perdido para sempre.



Viragens: em vermelho (com o químico já se decompondo sobre a película), *Das Schmiedelied aus Siegfried* (Gaumont, 1905?); em azul, um filme alemão não identificado de 1907; em verde, *Canção da Primavera* (idem, 1923, de Igino Bonfioli), viragem inserida digitalmente no *Projeto Filmmoteca Mineira*.

Seria pouco se o problema do desbotamento das cores fosse apenas de ordem técnica. Já na era do acetato verificou-se que filmes feitos há menos de dez anos

⁶⁰ HERTOGS, Daan; KLERK, Nico. *Disorderly Order: Colors in silent film*, p. 12; USAI, Paolo Cherchi. *Silent Cinema: an introduction*, p. 28.

⁶¹ Químicos coloridos usados no banho das películas durante os primeiros anos do cinema. Sua finalidade era diferenciar através da cor interiores de exteriores, dias e noites, inserções, além de ressaltar pontos de tensão na trama.

corriam o risco de ter suas cores totalmente apagadas. O fenômeno do desbotamento ocorria pela má fixação das camadas de corantes, compostos químicos que diferem dos pigmentos por apresentar transparência, mas que são mais fracos à ação da luz, a exemplo do que ocorre nos afrescos em todo o mundo⁶².

Um artigo publicado na revista *Film Comment* causou grande alvoroço no começo dos anos 1980. Nele, Bill O' Connel chamava a atenção para o fato de que apenas metade dos filmes rodados antes de 1950 sobreviveram à incúria e à fácil degradação física do nitrato, enquanto os produzidos em acetato, a partir de 1950, tiveram suas cores esmaecidas por vários fatores, aparentemente incontornáveis. Ainda segundo o artigo, ironicamente os filmes atuais tendem a perder a cor de maneira mais rápida por usarem a técnica *Eastman Color*, a mais avançada da época. Estudos e processos revelaram que essa técnica, usada em substituição ao antigo *Technicolor*, perdia a cor de forma espantosa: em 25 anos todas as cores da película teriam desvanecido ⁶³.

O diretor George Lucas enfrentou sérios problemas quando se dispôs a restaurar *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, 1977), rodado em *Eastman Color*, enquanto um filme mais antigo, guardado e protegido nas mesmas condições de temperatura como *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock, realizado no sistema *Technicolor*, resultou ser muito mais fácil de ser restaurado. George Lucas sempre deixou claro que certas soluções na filmagem de *Guerra nas*

⁶² Documentário *Salvadores de imagens* (*Keepers of the frame*, 1999), da WinStar Productions; USAI, Paolo Cherchi. *Silent Cinema: an introduction*. p. 77.

⁶³ THOMPSON, David e CHRISTIE, Ian. *Scorsese por Scorsese*. p.65.

estrelas desagradavam-no, principalmente por se tratarem de limitações tecnológicas da época. Em 1997, ele teve a chance de ‘consertar’ esses erros e acrescentar cenas antes impensáveis na remontagem do filme original. Mas *Guerra nas estrelas – Edição especial* apresentou problemas que surpreenderam: os negativos originais estavam em tão más condições que se tornava impossível usá-los. As cores outrora brilhantes tinham esmaecido em 15% no total e a sujeira acumulada nos seis rolos de negativo poderia produzir arranhões e marcas que apareceriam gigantescas no cinema. Todas as precauções haviam sido tomadas: desde o lançamento do filme, seus negativos estavam guardados num cofre subterrâneo numa temperatura ideal de 10°C. Mas, devido a problemas com o processamento da película a cores, os produtores tiveram de restaurar o negativo antes de operar qualquer mudança no filme. Hoje, George Lucas diz-se satisfeito com o resultado da remasterização de *Guerra nas estrelas*, mas afirma: “De uma coisa eu tenho certeza: depois de dirigir *A ameaça fantasma*, eu jamais vou fazer outro filme em película”. Com essa certeza, o cineasta sedimenta uma tendência que vem apaixonando cada vez mais os “cineastas de ponta”: o chamado *cinema digital*. Mas, como observou Luiz Nazario, essa preferência representa o fim do cinema como o conhecemos ao eliminar não só a produção da película, como também os aparelhos de captação, projeção e edição analógicos, e as profissões associadas ao cinema: laboratoristas de revelação e copiagem, distribuidores e exibidores locais, projecionistas, etc. num processo de aniquilamento de todos os intermediários entre o estúdio de produção e a sala de exibição que pertence ao mesmo conglomerado⁶⁴.

⁶⁴ NAZARIO, Luiz. *A era digital*, in: *Políticas de Acervo: o acesso da produção cinematográfica e*

O diretor de cinema Martin Scorsese, ao tomar conhecimento do problema que George Lucas tivera e do preocupante artigo de Bill O'Connell, decidiu filmar *Touro indomável* (*Raging Bull*, 1980) em preto e branco, num alerta para os demais cineastas (já que os filmes iriam perder a cor, para que usá-las)? Além de *Touro indomável*, Martin Scorsese fez uso toda a influência que tinha sobre a indústria cinematográfica para sanar o problema, elaborando até um abaixo assinado endereçado à Eastman Kodak alertando os colegas da área:

Tudo que estamos fazendo não significa nada! Nosso trabalho extenuante e nosso esforço criativo não valem nada porque nossos filmes estão desaparecendo. Não estou me referindo ao terrível problema com o qual muitos já estão familiarizados, mas a algo mais imediato, a descoloração. Desde há alguns anos a descoloração do filme atingiu seu ponto crítico. Precisamos enfrentá-la agora; ela não pode ser ignorada por mais tempo. (...) A Eastman Kodak nada fará para resolver o problema, simplesmente porque os lucros financeiros imediatos e escandalosos importam mais do que a qualidade do produto⁶⁵.

Somente após a campanha de Scorsese sobre a degradação das cores que a *Eastman Kodak* apareceu com uma nova película que, segundo ela, era vinte vezes mais durável (500 anos). Em Nova York, sua cidade natal e palco de quase todos os seus filmes, Martin Scorsese receberia, segundo ele, 'o maior prêmio da sua vida'. E

videográfica nas escolas, dentro do Seminário Nacional Cinema e Educação – Construção de uma política pública de memória e formação da cultura da imagem, na Escola de Belas Artes, 8/10/2004.

⁶⁵ Martin Scorsese: *Nossos filmes*. Carta feita em 1980 (ver anexo V).

não era um Oscar. O evento era o 39º Festival de Cinema de Nova York realizado em 2001. E o prêmio, entregue pela FIAF, tinha um objetivo claro: consagrar Martin Scorsese como um dos maiores preservadores de filmes do mundo. Sem seu empenho pessoal, vários filmes importantes como *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock; *Lawrence da Arábia* (*Lawrence of Arabia*, 1962), de David Lean; e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (idem, 1969), de Glauber Rocha, teriam desaparecido⁶⁶.

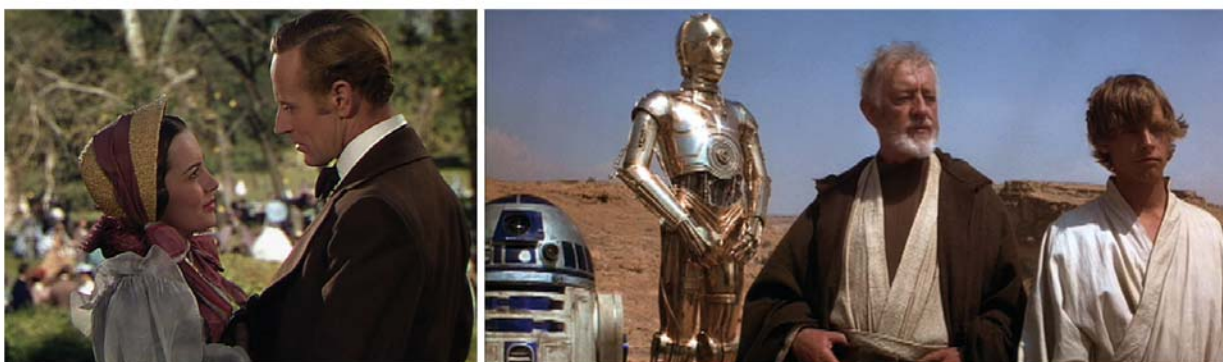
Esse esforço pode ser comprovado no *Centro Nacional para Preservação de Filme e Vídeo*, instituto que Scorsese criou visando levantar fundos para os arquivos cinematográficos espalhados pelo mundo. O diretor também salvou *Satyricon* (*Satyricon de Fellini*, 1969), de Federico Fellini, pois “talvez um jovem apreciador de cinema, depois de ver *A estrada* [(*La strada*, 1954), de Fellini], *Satyricon* [(idem, 1969), de Fellini] ou *A carroça de ouro* [(*Le Carrosse d'Or*, 1953), de Jean Renoir] possa se tornar, dentro de 10 ou 15 anos, um grande cineasta, um grande escritor ou um grande ator”⁶⁷.

O desbotamento das cores, apesar de teoricamente solucionado, ainda preocupa cinematecas do mundo inteiro. Para se restaurar as películas coloridas (que para piorar a situação não desbotam todas as cores ao mesmo tempo), é preciso seguir um árduo caminho: através do negativo colorido, é gerada uma cópia das três cores primárias (vermelho, verde e azul) em três filmes preto e branco

⁶⁶ O Estado de S. Paulo. *O mensageiro do diabo em cópia restaurada*, in: <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2001/out/04/55.htm>, ativo em 15/06/2005.

⁶⁷ SCORSESE, Martin; HAWKRIGE, Janis. *Scorsese declara amor e dedicação à arte*. Entrevista originalmente publicada no *International Press Syndicate*, traduzida por Josepha Szwarcuch para o jornal *O Estado de S. Paulo*, 27/09/1996.

distintos, refotografando-os através de filtros coloridos (usa-se o filme preto e branco porque nesse processo é usada apenas a camada de sais de prata, que não desbota como os corantes). Com os três filmes, a cópia da informação de cor contida no filme fica assegurada, interessante notar que o *Technicolor* usava exatamente esse processo para gerar suas cores, daí a facilidade em restaurar filmes nesse sistema⁶⁸.



Curiosamente, é mais fácil restaurar filmes feitos no antigo sistema *Technicolor* (esquerda; *E o vento levou*, 1939) que os realizados no atual processo *Eastman Color* (direita; *Guerra nas estrelas*, 1977).

Fonte: DVDs Star wars IV e E o vento levou.

Outro avanço tecnológico no cinema, o som, é também fonte de problemas para restauradores. O som era fotografado diretamente sobre uma das bandas da película, processo que às vezes facilita a sua restauração. Mas nem sempre a imagem esteve acompanhada fisicamente do áudio: em meados dos anos 1920, quando o som chegou aos cinemas, usava-se em muitas salas o sistema *Vitaphone*. Consistia em gravar o áudio separado do filme em disco de vinil de 33,5 rpm e 16 polegadas. A agulha corria de dentro para fora, e era usada uma marcação especial para indicar o ponto exato onde a película ia ser sincronizada com aquele áudio⁶⁹. Com o avanço tecnológico, resulta tarefa fácil restaurar esses discos, mas o que aconteceu em alguns casos é que a película separou-se do seu respectivo áudio.

⁶⁸ USAI, Paolo Cherchi. *Silent Cinema: an introduction*, p. 77.

⁶⁹ Documentário *Salvadores de imagens* (*Keepers of the frame*, 1999), da WinStar Productions.

Hoje temos filmes sem som e discos sem filme. Nos Estados Unidos, graças a uma extensa pesquisa, a UCLA conseguiu identificar através dos discos que possuía cerca 20 longas e 150 curtas cujas respectivas películas encontram-se na Biblioteca do Congresso. Agora, as duas instituições, juntas, promovem o reencontro dessas duas mídias, que passam a ser novamente uma só ⁷⁰.

Além do suporte e da técnica, outros problemas, estes de ordem política, ameaçam a sobrevivência dos filmes. O cinema é um mercado de entretenimento, que atinge diariamente milhares de pessoas em todo o mundo e representa uma inesgotável fonte de renda. Portanto, não são raras as passagens na história do cinema em que filmes são em parte cortados ou simplesmente queimados em sua totalidade por não atenderem às exigências básicas do público. São comuns casos como o do diretor D. W. Griffith, que “remontou” *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915) entre cada exibição ao saber das críticas que o filme recebia de retorno⁷¹. Às vezes os pesquisadores encontram cinco ou seis versões do mesmo filme, censurado de formas distintas em cada parte do mundo onde foi exibido.

⁷⁰ Documentário *Salvadores de imagens* (*Keepers of the frame*, 1999), da WinStar Productions.

⁷¹ NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis*, p. 15.

Considerado um dos maiores diretores do cinema mudo, mas de narrativa excessivamente lenta, Erich Von Stroheim sempre teve problemas na montagem dos seus filmes, mutilados ao longo do percurso pelas distribuidoras. Em 1924 terminava de montar *Ouro e maldição* (*Greed*), mas o filme de 47 rolos (algo em torno de 10 horas) não agradara à MGM. Foi apresentada ao Estúdio uma segunda versão, de pouco mais de quatro horas. Foi novamente recusada, assim como uma versão de três horas do montador Grant Whytock. A MGM tirou o filme de Stroheim e fez uma versão de 130 minutos. O resto do material foi queimado para extrair prata⁷². Perderam-se exatamente 420 minutos do filme, num montante original de 540 minutos. As quase dez horas de película foram sendo mutiladas com o tempo por produtores que ora achavam a versão inicial dispersiva, ora achavam que o filme não emplacaria sem o padrão comercial de 130 minutos. No



Ouro e maldição (*Greed*, 1924).

final, o filme tornou-se uma *caricatura* daquele originalmente concebido e realizado por Stroheim. Sempre votado entre os dez melhores filmes de todos os tempos, *Ouro e maldição* foi despedaçado a ponto de revelar muito pouco de sua verdadeira e complexa trama. Em 1997, por ironia do destino, o restaurador Rick Schmidlin encontrou numa pesquisa feita nos arquivos de Hollywood 650 *stills*⁷³ da versão original de *Ouro e maldição*, mais o roteiro do próprio Stroheim. Uma

⁷² Revista *Contracampo* nº. 48, in: <http://www.contracampo.he.com.br/sessaocineclube/greed.htm>, ativo em 03/03/2004.

⁷³ Fotos de estúdio; imagens captadas no momento da filmagem.

oportunidade que todo restaurador sonharia em ter. O resultado desse feliz encontro pode ser visto no filme *Ouro e maldição – Reconstrução*, lançado em 2001 por Schmidlin. Aproveitando-se a base do filme que restou com os *stills*, o filme conta agora com a metade do que era. A história foi resgatada pelo menos em sua essência. É a reconstituição possível dessa obra-prima⁷⁴.

Orson Welles foi outro gênio da indústria cinematográfica cuja obra sofreu inúmeras mutilações. Mas *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), considerado um dos melhores filmes realizados em Hollywood e também presença marcante em praticamente todas as listas dos maiores filmes de todos os tempos, não foi um sucesso de bilheteria. Na verdade, o filme, primeiro na carreira do cineasta, rendeu tantos problemas e polêmicas que mancharam irremediavelmente a imagem de Orson Welles em Hollywood. Depois de diversos fracassos, os grandes estúdios deram mais uma chance para Welles: *A marca da maldade* (*Touch of evil*, 1958) era o filme com que esperava voltar a brilhar na *terra do cinema*. Convidado para trabalhar como ator, acabou por indicação do protagonista Charlton Heston sendo também o diretor do filme. O roteiro, originalmente intitulado *Bagdet of evil*, foi modificado por Welles, que deu mais vida aos personagens, que vivem uma história de paixão e suspense na fronteira do México com os Estados Unidos.

A marca da maldade apresentou soluções e técnicas inovadoras para a época. Logo no início temos um plano-sequência de três minutos que corta quarteirões inteiros da fronteira entre os dois países. Muitas outras sugestões ousadas, dadas inclusive pelos atores, contribuíam para fazer de *A marca da maldade* um filme de

⁷⁴ Revista *Contracampo* nº. 48, in: <http://www.contracampo.he.com.br/sessaocineclubegreed.htm>, ativo em 03/03/2004.



Plano sequência de *A marca da maldade*.

linguagem dinâmica e única. Porém, a Universal não era da mesma opinião. Como produtora conservadora, achou a história e a montagem confusas, na verdade por estar muito à frente de seu tempo. Para piorar a situação, Orson Welles tinha saído dos EUA durante a edição do filme. Estava no México captando recursos para sua nova empreitada, um filme sobre Don Quixote. Orson Welles foi demitido e o elenco chamado novamente para a gravação emergencial de cenas adicionais dirigidas por outro cineasta. Ao saber que estavam refazendo seu filme, Orson Welles escreveu em dezembro de 1957 uma carta de 58 páginas, contendo sugestões para a edição de seu material. Sua carta foi ignorada, e *A marca da maldade* teve sua pré-estréia em fevereiro de 1957 com a abertura modificada e uma edição diferente da imaginada por Welles. No final da exibição da fita de 96 minutos, uma senhora abordou um representante da Universal. Disse que era “o pior e mais nojento filme que ela já tinha visto em sua vida”, agredindo logo em

seguida o executivo com uma bolsada. O estrago estava feito: o filme estava sem sentido, e uma nova montagem, com 108 minutos, foi encomendada às pressas. *A marca da maldade* estreou novamente em abril do mesmo ano, numa versão ainda mais adulterada. Orson Welles nunca quis ver essa montagem, e o filme foi um novo fracasso em sua carreira de fracassos.

Em 1975, o professor de cinema Bob Epstein, da UCLA, encaminhou à Universal uma cópia de *A marca da maldade* para ser exibida em sala de aula. Assistindo ao filme, ele se deu conta de que o filme tinha cenas que ele nunca havia visto. Tratava-se do filme exibido na pré-estréia, que erradamente fora identificada como a cópia feita por Orson Welles. A partir desse *achado*, foi feita uma suposta “restauração” do filme. Na verdade, juntaram as cenas da versão de 96 minutos que não existiam na versão de 108 formando uma versão ‘extralonga’ do filme, que ainda não continha nada do originalmente previsto por Welles.

Somente em 1997 um funcionário do Departamento de Restauração da Universal, Rick Schmidlin (o mesmo que encontrou os *stills* de *Ouro e maldição*), teve a idéia de restaurar e remontar definitivamente *A marca da maldade*. De posse também da carta de Orson Welles que Charleston Heston havia encontrado entre seus papéis, sua intenção era reconstruir o filme seguindo as orientações deixadas pelo diretor. A idéia causou certa resistência, mas acabou sendo aceita pela Universal. Rick chamou um estudioso do período em fotografia e som, Walter Murch, para auxiliá-lo na missão. A Universal colaborou com a consultoria de Jonathan Rosenbuam, que ficaria a cargo de ‘destrinchar’ as intenções de Welles. A tarefa não era fácil: sabia-se que o cineasta tinha sido demitido antes da montagem, portanto, algumas sugestões da carta poderiam soar como apelos

desesperados de alguém que havia perdido o controle do filme. Mas a maior dificuldade era a de que várias cenas haviam sido refilmadas, e as feitas por Orson Welles, destruídas. Ou seja, o material que os restauradores tinham em mãos não era o mesmo de 1957. A primeira providência foi feita logo na cena inicial, a do plano-sequência de três minutos. A Universal, para poupar tempo, inseriu todos os créditos no plano, uma idéia que não agradava nada Welles. Felizmente, essa sequência foi encontrada intacta pelos restauradores, através de uma cópia usada originalmente para inserir créditos em outras línguas, (usada para evitar o uso de legendas). A música do início do filme montado pela Universal fazia parte de uma excelente trilha composta por Henry Mancini. Porém, Welles tinha outra idéia para aquele plano-sequência. Seguindo as instruções da carta, que previam uma composição de sons “diretos” da cidade à medida que a grua caminhava por seus espaços – ruídos, trechos de músicas e notícias ouvidas em rádios, conversas de rua, gritos em apartamentos, risos de bêbados, etc. – os restauradores encomendaram uma trilha sonora especialmente composta e gravada em estúdio (uma ousadia condenada pelos restauradores puristas, já que tais iniciativas vão além da restauração em direção a uma *recriação* do filme, modificando-o igualmente em relação à sua *virtual* versão original). A idéia do diretor era que se escutassem no plano-sequência todos os ruídos que provinham da cidade, aumentando ou diminuindo à medida que a câmera fosse ‘andando’, aproximando-se ou afastando-se das fontes dos ruídos: de dentro do carro, das boates, dos bares, pedestres, das cabras na rua, policiais, etc. Os pesquisadores viram a cena ganhar uma profundidade de campo extraordinária, que não conseguia ser vista na versão da Universal feita apenas com a trilha de Mancini. Esta música tema foi posta na

versão restaurada, como o diretor queria, no final do filme. Excluíram-se as cenas inseridas pela Universal contendo diálogos que explicavam didaticamente todos os pontos da trama. Essas cenas, ao contrário do que imaginavam os produtores, confundiam a ação. Algumas sugestões de Orson não puderam ser cumpridas, pois não existiam mais as cenas originais. Mas, um a um, os pedidos de Orson Welles feitos em 1957 estavam sendo na medida do possível realizados quarenta anos depois. *A marca da maldade* foi relançado em 1999 em DVD, numa versão que os críticos consideram muito próxima dos filmes anteriores de Orson Welles. Ao assistir à versão restaurada, todos se depararam com outro filme - muito mais interessante que a versão considerada *oficial*. É impossível saber se Orson Welles teria aprovado a nova montagem. Mas fica registrado o esforço do Departamento de Restauração da Universal em resgatar a memória do que poderia ter sido *A marca da maldade*⁷⁵.

Além das mutilações do filme para atingir o gosto do público, foram desenvolvidos outros suportes além da película 35mm buscando atender todas as demandas da sociedade que se modernizava e queria cada vez mais participar e interagir com esse mundo audiovisual que se formava. Para o cinema *ágil, documental e expressivo*, foi criada durante a Segunda Guerra Mundial uma câmara leve e compacta, que usava películas 16mm. Para o usuário doméstico, câmaras ainda mais leves e de fácil operação, as Super-8. O processo de revelação, exibição e restauração dessas películas é semelhante ao das 35mm, e acabaram constituindo um banco de dados importante não somente da história dos filmes

⁷⁵ Documentário *Reconstruindo um clássico: a marca da maldade*. (Reconstructing Evil, 1999), da Universal Studios/ Colleen A Benn.

através de grandes produções, mas também de produções feitas pelo homem comum, no cotidiano de sua casa. Documentários recentes como *Nos braços de estranhos* (*Into the Arms of Strangers: Stories of the Kindertransport*, 2000), de Mark Jonathan Harris, ou *Na captura dos Friedman* (*Capturing the Friedmans*, 2003), de Andrew Jarecki, beneficiaram-se com a possibilidade de usar filmes e vídeos caseiros, restaurados e inseridos nas narrativas que reconstituem memórias de familiares, histórias da vida cotidiana e da intimidade mais secreta, respectivamente nos anos 1930 e 1980.

Foi pensando numa maior agilidade no processamento das imagens em movimento que a TV (que fez suas primeiras transmissões públicas em telões nos Jogos Olímpicos de Berlim em 1936) criou na década de 1970 o *videotape* - sistema que captava a imagem por impulsos eletromagnéticos, sem a necessidade de revelação e positivação, como ocorria com a imagem óptica. As primeiras cintas magnéticas, de 2 polegadas, revolucionaram principalmente a maneira como os telejornais eram gerados, solucionando a questão do imediatismo que a TV exigia⁷⁶. As pesquisas concentraram-se então em buscar formatos portáteis para esta nova tecnologia. Um engenhoso sistema portátil e relativamente leve de gravação (roldanas faziam a fita magnética girar em forma de U), batizada de *U-Matic*, foi criada em 1971 pela empresa japonesa Sony. Para o usuário doméstico, a empresa oferecia em 1975 um formato de mídia mais econômica, a Betamax. Mas outra empresa, a também japonesa mas com fortes filiais nos EUA, a JVC, já havia

⁷⁶ *Sony Capsule*, in: <http://www.sony.net/Fun/capsule/index2.html>, ativo em 30/05/2005; *JVC*, in: <http://www.jvc.com/company/index.jsp?pageID=2>, ativo em 30/05/2005; Pinnacle Edition. *Reference Manual. Glossary*, pp.1-58.

conquistado o mercado com um produto inferior, mas de enorme apelo comercial: O sistema VHS (Video Home System)⁷⁷.

Mais tarde foram criadas alternativas de maior qualidade para competir com o VHS. Destaca-se entre estas alternativas o sistema 8mm magnético, lançado pela Sony em 1977 com este nome para alcançar o mercado saudosos deste suporte em película. O 8mm evoluiu mais tarde para Hi-8 e logo em seguida para o Digital8. A JVC tentou uma alternativa ao caro U-Matic, criando um sistema que gerava através de um único cabo as três cores primárias em separado, o cabo S-video, incorporado aos seus vídeos Super-VHS. A Sony contra-atacou com um sistema que gerava as três cores de forma separada por via de três cabos distintos o YUV, incorporado ao sistema Betacam, lançado em 1981 para substituir o U-matic e usado até hoje⁷⁸. Além dos formatos, a geração das cores é outro ponto importante a ser levantado já que vários países adotaram um sistema próprio de conversão de cores. Ou seja, além dos milhares de formatos, temos ainda diversos sistemas de leitura de cores. É o caso do sistema de cores usado nos Estados Unidos e no Japão, o NTSC (sigla de *National Television Systems Committee*); o PAL (*Phase Alternating Line*), usado na maioria da Europa; o SECAM (*SEquential Couleur Avec Mémoire*) sistema francês; e de variações usando duas ou mais dessas palhetas (caso do Brasil, que usa o sistema de cores PAL-M, uma mistura do PAL europeu com o NTSC americano)⁷⁹.

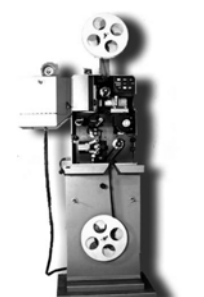
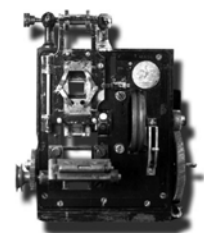
⁷⁷ Pinnacle Edition. *Reference Manual. Glossary*, pp.1-58.

⁷⁸ *Sony Capsule*, in: <http://www.sony.net/Fun/capsule/index2.html>, ativo em 30/05/2005; *JVC*, in: <http://www.jvc.com/company/index.jsp?pageID=2>, ativo em 30/05/2005; Pinnacle Edition. *Reference Manual. Glossary*, pp.1-58.

⁷⁹ NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*, p. 48.

O formato digital foi concebido em 1989, numa sucessão de invenções e tecnologia aperfeiçoada principalmente pela guerra das empresas Sony e JVC. Difere-se do analógico por captar imagens e converte-las em bits e bytes (dados), e não apenas em pulsos eletromagnéticos. Classificamos a qualidade das imagens digitais pelo número de Mbits que são usados para gerar a imagem: 15 Mbits, 25 Mbits ou 50 Mbits, com diversos formatos no mercado ⁸⁰.

Essa confusão de formatos, bits, bytes, palheta de cores e sistemas em uso ou já em desuso constituem um agravante para o resguardo da memória audiovisual. Seria necessário conservar também todos os aparelhos e todos os sistemas, a exemplo dos projetores do início do cinema, dos gravadores, das moviolas... Quando é lançada uma nova mídia, mais resistente que as anteriores, é preciso fazer migrar as informações para o novo formato, senão a produção audiovisual do período morre juntamente com os aparelhos obsoletos. Mas e se os aparelhos desaparecerem? Para projetores mecânicos, sempre existirão engenhosas adaptações, mas é extremamente complexo simular aparelhos eletroeletrônicos.



Projetores 35mm ao longo dos anos:
(1898, 1909, 1925, 1940, 1980)
e digital (2003).

⁸⁰ Pinnacle Edition. *Reference Manual. Glossary*, pp.1-58.

A imagem digital ainda é muito nova (menos de dez anos), daí a inicial despreocupação com a conservação da mídia DVD, por exemplo. Além do seu suporte final, a imagem digital tem outros problemas, estes de ordem técnica: todos os filmes gerados em DVD e mais recentemente em CDs e na Internet sofrem uma gigantesca compactação no momento em que são gerados, e normalmente é um processo sem volta. O próprio suporte é dos mais frágeis: uma hora inteira de filme pode ser apagada com apenas um arranhão na superfície do disco, ou um defeito na leitura do mesmo. A tendência é a mesma na *miniaturização do filme* com o advento da tecnologia HDv (High Definition Video) e do *Blu-Ray* (substituto do atual sistema DVD) e de outros formatos que usam cada vez mais a compactação para levar o cinema para a palma da mão. O novo cinema produzido no mundo estaria inteiramente conservado em gigantescos servidores, acessados pelas salas de cinema numa simples operação via satélite; mas todos os arquivos virtuais de nossa nova memória audiovisual em formato digital poderiam desaparecer num segundo após o ataque terrorista de um *hacker*.

As novas possibilidades dos sistemas digitais geram tanto soluções quanto problemas. Mesmo com boas intenções, existe uma linha tênue entre a restauração e a *profanação* da obra cinematográfica. É preciso conhecer e pesquisar a fundo o objeto de restauração antes de tomar uma decisão errada. Recentemente foi lançada a versão restaurada de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), de Fritz Lang, num longo e tortuoso trabalho. O filme já havia sido mutilado na época do seu lançamento: a versão inicial, de 155 minutos, fora um fracasso. Ao lançar o filme nos EUA, a Paramount contratou o dramaturgo Channing Pollack para reduzir o tempo do filme. Ao final do trabalho, Pollack deixou o filme com 113 minutos,

cortando cenas que “mergulhavam o espectador num simbolismo do qual saía sem conseguir responder do que se tratava” ⁸¹. Desde então os negativos originais do filme rodaram pela Europa, perdendo-se nos arquivos de diversas distribuidoras e cinematecas. Até hoje não se sabe de um dos três negativos editados por Lang em 1926. Da versão da Paramount, encontrada em 1960, surgiram várias tentativas de restauração do filme como um todo, inclusive uma chamada de *Metrópolis* versão FIAF, que até o fim do século XX foi considerada a mais completa. Em 1984, uma verdadeira *violação* acontece com *Metrópolis*: o compositor Giorgio Moroder adquire os direitos sobre a película e realiza uma versão *pop* do filme de Lang, colorida por computador e sonorizada por músicas como *Love Kills*, de Fred Mercury, *Here she comes*, de Bonnie Tyler e *Cage of freedom*, de Jon Anderson, numa demonstração absurda do poder de deturpar um clássico⁸².

Somente em 1987 o crítico Enno Patalas tenta reconstruir seriamente *Metrópolis*. Em 1998, um novo e primoroso trabalho de reconstrução é empreendido utilizando toda documentação encontrada sobre o filme, inclusive cartões de censura e as partituras originais. Graças à política de trocas da FIAF e dos esforços do MoMa, do British Film Institute, da George Eastman House, da UCLA e da Fondazione Cineteca Italiana, *Metrópolis* atinge, em 2002, o máximo de sua metragem possível, faltando “apenas” um quarto para a metragem original ⁸³. O filme contou com a importante participação dos novos processos de restauração, sendo a chamada *restauração digital em 2K*, realizada em *Metrópolis*,

⁸¹ NAZARIO, Luiz. *Viagens imaginárias*, in: NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*, p.234.

⁸² NAZARIO, Luiz. *Viagens imaginárias*, in: NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*, p.236.

⁸³ NAZARIO, Luiz. *Viagens imaginárias*, in: NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*, p. 237.



Estado inicial de partes da película de *Metrópolis*; a cena antes e depois da restauração digital.

uma das mais usadas hoje. Funciona da seguinte maneira: a sujeira ou o rasgo na imagem é interpretado pelo programa do computador como ausência de informações do sinal que gera a imagem. Ele define se aquele ponto é um defeito ou não por verossemelhaça; observa-se o quadro anterior e o posterior, e através da análise dos dois o programa detecta a anomalia e a corrige, usando para tanto as



No detalhe, a “perna perdida” no processo digital de restauração.

informações captadas pelas duas imagens analisadas. Parece fácil, mas o processo automático comete imperdoáveis erros de cálculo: Em *Metrópolis*, o personagem Freder Frederson “perde” uma das pernas ao atravessar rapidamente um quarto, *decepada* pelo processo digital que não

a enxergou no quadro anterior e no seguinte. A atenção então para que esse tipo de problema não inutilize a cena é redobrada⁸⁴. A restauração digital de *Metrópolis*, eleita pela UNESCO *Patrimônio Audiovisual da Humanidade* em 2001 e premiada em 2002 pela *National Society of Film Critics*, é um exemplo das possibilidades que essa técnica oferece para ajudar a preservar a memória audiovisual.

⁸⁴ KOERBER, Martin. *Notes on the restoration of Metropolis*, p. 01.

Como outros exemplos de sistemas digitais de conservação, temos o ASC, ou “*film dirt and scratch concealment*”. O sistema efetivamente remove em tempo real os distúrbios de filmes “empoeirados, sujos ou arranhados”, com o mínimo efeito lateral. Mesmo estragos gerados pela má fixação da emulsão podem ser efetivamente tratados. Sua versatilidade é surpreendente, permitindo sua utilização em materiais considerados perdidos e para o toque final de transferência para negativos virgens. O ASC utilizado no vídeo pode também remover efetivamente tape “drop-outs”, centelhamentos e outros distúrbios baseados em frequência de campo. O ASC é considerado um padrão em eliminação de arranhões e sujeira em película, trabalhando em tempo real⁸⁵. A tecnologia *Revival* foi inventada em Cingapura e aperfeiçoada por Chong Man Nang na Universidade Tecnológica de Nanyang. Não usa processos químicos degradantes à película (somente a já citada manipulação de *frames* via processos matemáticos e uso de computador). Somente 12 países têm esta tecnologia, entre eles o Brasil, único na América Latina⁸⁶.

Apesar dos avanços tecnológicos propiciarem o surgimento de novos métodos de restauração e divulgação dos filmes em novas e modernas mídias, a política de preservação dessas novas mídias praticamente inexistente, pois sempre o que se leva em conta é o avanço tecnológico em detrimento do que já foi feito. Ou seja, a mesma mentalidade de destruição da história do cinema em razão da novidade técnica do final do século XIX vigora até hoje. O processo de migração de mídias é caro, mas necessário. Sempre que uma nova mídia é inventada e consolidada no mercado, todo o conteúdo gerado nos anos anteriores pelas tecnologias agora

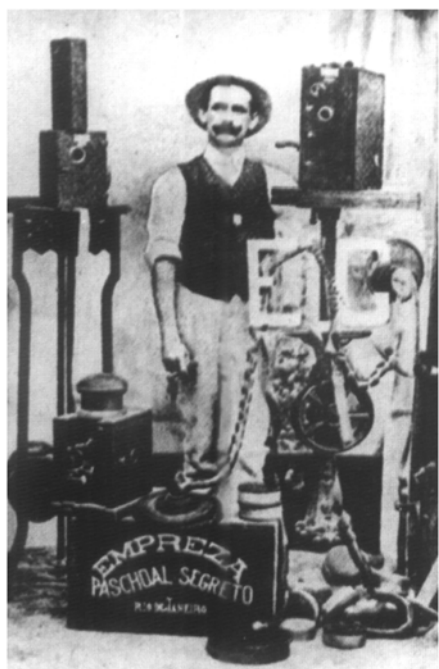
⁸⁵ Fonte: Sterling do Brasil, in: <http://www.sterlingdobrasil.com.br/>. Ativo em 15/06/2005.

⁸⁶ Fonte: *Revival Discreet*, in: <http://www.davsys.com/revival.htm>. Ativo em 15/06/2005.

obsoletas deve ser transferido. Mas como acompanhar o ritmo cada vez mais acelerado das invenções tecnológicas? O que dizer às pessoas que produzem filmes digitais ou montam imensas “filmotecas” numa mídia e em sistemas cujos aparelhos de leitura podem desaparecer amanhã? Ao mesmo tempo em que o cinema se torna tecnicamente mais poderoso, o uso exagerado da tecnologia que sempre o caracterizou como arte efêmera consolida-se de forma assustadora. Nunca geramos e vimos tantas imagens em movimento quanto agora, mas o preço dessa facilidade é o desaparecimento de toda essa produção digital na mesma velocidade com que ela está sendo produzida e consumida.

IV - Breve histórico da memória audiovisual do Brasil

Domingo, 19 de junho de 1898. O italiano Afonso Segreto, a bordo do paquete francês *Brésil*, chegava no porto da baía de Guanabara, e registrava com a câmera que comprara em Paris o que viria a ser o primeiro filme documentário



Afonso Segreto.

brasileiro. O feito foi registrado nos jornais com uma pequena nota, mas nunca se soube de uma exibição da película feita pelo italiano. A própria história deste cinegrafista é quase desconhecida. Existem até estudos cuidadosos sobre o porquê de não existirem películas feitas na Rua do Ouvidor, reduto principal da cultura carioca⁸⁷, mas pouquíssima informação sobre o embrião do nosso cinema.

Nas décadas de 1940 a 1960, Vinícius de Moraes, Adhemar Gonzaga, Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Viany tentaram constituir, cada um a sua época, um histórico sobre os primórdios do nosso cinema. Pedro Lima, jornalista, havia publicado na década de 1920 alguns artigos sobre os *fundadores do cinema nacional*⁸⁸. Alex Viany faria nos anos 1950 uma tentativa de

⁸⁷ A escuridão de suas vielas impossibilitava a boa captação de imagens, já que a luz natural era imprescindível. Fonte: RAMOS, Fernão (org.) *História do Cinema Brasileiro*, p. 20.

reconstituição da memória audiovisual de Brasil no livro *Introdução ao cinema brasileiro*, afirmando desconhecer *quem* de fato foi o primeiro a realizar uma filmagem brasileira. A tese de que fora o português Antônio Leal acabou rejeitada assim que os estudos avançavam, confirmada definitivamente como errônea em 1956 por Adhemar Gonzaga⁸⁹. O próprio Adhemar escreveria na mesma época do lançamento do livro de Alex Viany uma série de artigos no *Jornal do Cinema* intitulados *História do Cinema Brasileiro*. Nos artigos, levantavam-se diversos nomes de realizadores do início do cinema brasileiro, e buscava-se à medida que os estudos de Adhemar Gonzaga avançavam uma definição da data da primeira filmagem do Brasil⁹⁰.

Em 1995, ano do centenário do cinema mundial, o pesquisador Jorge Vittorio Capellaro afirmou ter encontrado indícios claros que a primeira filmagem do Brasil não foi feita na costa da Baía de Guanabara em 1898, mas em Petrópolis em 1897. Existe inclusive um artigo publicado no jornal *Gazeta de Petrópolis* em 1º de maio de 1897, comprovando o fato. Um local conhecido como *Cassino Fluminense* divulgava neste jornal apresentações do seu *Cinematographo*, e entre os filmes destacavam-se *Chegada do trem em Petrópolis*, *Bailando com crianças no colégio do Andarahy* e *Ponto terminal da linha dos bonds de Botafogo, vendo-se os passageiros subir e descer*. Anadaraí e Botafogo são bairros do Rio de Janeiro. Existiria ainda um quarto filme brasileiro na exibição, *Uma artista*

⁸⁸ SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, p. 67.

⁸⁹ Até então se comemorava o dia 5 de novembro de 1903, data da filmagem de Antônio Leal, como sendo o dia do Cinema Brasileiro. Fonte: VIANY, Alex, *introdução ao cinema brasileiro* p. 38.

⁹⁰ VIANY, Alex, *introdução do Cinema Brasileiro*, p. 33.



Fac-símile da nota que cita a suposta
exibição de películas brasileiras.

trabalhando no trapézio do Poltheana,
vindo provavelmente de São Paulo⁹¹.
Adhemar Gonzaga já conhecia e
contestava esta certidão de nascimento em
1956, reiterando de que estas provas
seriam insuficientes, já que estes filmes
nunca apareceram. Estas películas
poderiam ser estrangeiras, tendo seus
títulos regionalizados a fim de buscar uma
identificação com os espectadores. Já
Capellaro reforça o resultado da pesquisa
afirmando que os moradores de
Petrópolis, oriundos em sua maioria de
famílias abastadas e de boa educação, não
seriam enganados já que conheciam bem a
estação de Petrópolis e os bondes de
Botafogo, principal local de encontro da

elite carioca do início de século. Mas o maior obstáculo para a definição de uma
nova data para o nascimento do cinema está na falta de uma data precisa da
realização destes filmes, além do anonimato de seus autores.

O historiador Vicente de Paula considera o feito de Afonso Segreto como
supostamente o primeiro, sendo a palavra 'supostamente' suprimida por Paulo

⁹¹ In: Folha de São Paulo. *Pesquisa revê início do cinema no Brasil*. Publicado em 25 de agosto de 1995.

Emílio Salles Gomes⁹². De 1960 em diante, a data 19 de junho de 1898 é aceita por historiadores como Jurandir Passos Noronha e Paulo Paranaguá⁹³. Em 1995, Jean Claude Bernardet faz no seu livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro* uma reflexão sobre o tema, argumentando inclusive alguns fatos do que pode ter ocorrido com a película feita por Afonso Segreto:

Mas, poderiam objetar os historiadores, que data inaugural escolher, se não esta filmagem, já que não sabemos quando foi exibido o filme de Afonso Segreto? Depois da filmagem, pegou fogo o salão Paris no Rio, casa de exibição de Pascoal Segreto para a qual o filme fora feito. Não temos notícia de sua exibição e, considerando o estado razoavelmente adiantado das pesquisas, é provável que nunca tenhamos. É até possível que nunca tenha sido publicamente exibido. Descartaríamos então – se resolvêssemos adotar como critério não uma filmagem, mas uma exibição pública e paga – ignorar quando se deu o nascimento do cinema brasileiro, e poderíamos inclusive abandonar essa idéia de nascimento⁹⁴.

Bernardet ainda divide a história do cinema brasileiro em duas vertentes: a história da *realização* de filmes no Brasil e o da *exibição* de filmes no Brasil, concluindo que a primeira é hipervalorizada no país em detrimento da segunda, daí a data do nascimento do cinema nacional pertencer ao primeiro grupo, o da realização.

⁹² BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. p. 18.

⁹³ BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. p. 18.

⁹⁴ Apud: BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, p. 29.

José Inácio de Melo Souza destaca-se entre os historiadores ao traçar um paralelo entre todos os pesquisadores que vieram antes dele, numa espécie de *metalinguagem da historiografia cinematográfica brasileira*. Em 2004, o livro de sua autoria *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, realiza no capítulo *A construção de uma história* importantes observações, atualizando as pesquisas sobre o nascimento do cinema nacional, e inclusive atualizando o banco de dados sobre os pioneiros a escrever sobre a história do cinema no Brasil, como o ainda pouco conhecido crítico Pedro Lima, que chega a prometer em 1920 numa das edições da revista *Selecta* uma reportagem sobre o pioneiro a realizar um filme no Brasil e como ocorreu o aparecimento do cinema brasileiro, nunca publicada. Critica os historiadores que se lançaram num primeiro momento sobre tema, em especial Alex Viany, pela falta de maiores levantamentos e informações (debruçar em revistas e jornais, procurar relatos dos ainda vivos), já que eles não estavam na época das primeiras compilações muito longe do chamado ponto zero do cinema brasileiro⁹⁵.

Porém, estas iniciativas, por mais rudimentares que sejam, conseguiram alcançar algum objetivo no momento em que estes artigos encontraram ouvintes. Carlos Diegues em outubro de 1987 faria uma observação sobre o livro de Alex Viany:

Essa Introdução ao cinema brasileiro, de Alex Viany, foi um dos fatores de aproximação de toda uma geração que, com sua publicação

⁹⁵ SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. p. 73.

*original em 1959, tomava consciência de que havia uma certa tradição à qual nunca nos haviam remetido, por ignorância e também preconceito*⁹⁶.

A questão de uma prova, uma certidão de nascimento do cinema brasileiro é sintomaticamente esclarecida por Paulo Emílio Salles Gomes:

*Se há mais de quatrocentos e cinqüenta anos já existisse o cinema, a viagem de Pedro Álvares Cabral poderia ter sido objeto de um documentário de grande interesse para nós, porém seria pouco provável que a partir de 1530 ainda existisse alguma cópia conservada do filme. Não sei que interesse terão para os brasileiros do ano 2357 a imagem e a voz de Getúlio Vargas prestando juramentos a Constituições, as passeatas de Plínio Salgado, os comícios de Luís Carlos Prestes, as vistas do Rio, de São Paulo ou da Central do Brasil, O Cangaceiro de Lima Barreto. Mas a perspectiva para quem se ocupa da conservação de filmes é assegurar sua preservação para a posteridade*⁹⁷.

Jurandir Noronha, na abertura da 1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, evidenciava a necessidade de um levantamento profundo sobre a nossa herança cinematográfica:

⁹⁶ Apud: BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, p. 23.

⁹⁷ Apud: SALLES GOMES, Paulo Emílio, in: CALIL, Carlos Augusto (org.). *Cinematoteca Imaginária*, p. 09.

Quando assistimos, ainda hoje, as películas com as quais os Lumiere extasiaram a platéia daquele longínquo 28 de dezembro de 1895, já não pensamos em como seria bom examinar. O transformista original, realizado pelo grande Paulo Benedetti entre 1903 e 1910, tampouco a versão original de Iracema, terminada aqui em São Paulo pelo inesquecível Victorio Capellaro, em 1913; muito menos no Pátria e bandeira de Antonio Leal, pronto à época da Primeira Grande Guerra, trabalho que era um pouco de ficção e um pouco de documentário, pois apresentava as manobras do exército realizadas imediatamente após a promulgação do serviço militar obrigatório. Quanto mais assistir a essa coisa controversa, perdida no tempo, e que foram os primeiros metros filmados no Brasil⁹⁸...

O fato é que o cinema brasileiro nunca se preocupou em registrar seus feitos, concentrando-se apenas em fazê-los. Esta prática leva nosso cinema a um eterno recomeço, já que não se formam as bases históricas para o futuro aprendizado. A memória do cinema nacional manteve-se, em grande parte, por iniciativas particulares, espalhadas em acervos pessoais e relíquias de família.

Jovens iniciados no Cinematógrafo, em sua maioria imigrantes, já conseguiam vislumbrar possibilidades de renda fazendo visitas às fábricas e fazendas num processo que ficou conhecido como *cavação*. Munidos de uma câmera, estes produtores registravam toda a vida dos que estavam dispostos a pagar. Com isso,

⁹⁸ Apud: NORONHA, Jurandir. Depoimento em ocasião da abertura da 1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro. Fonte: Revista Contracampo nº 34, In: <http://www.contracampo.he.com.br/34/frames.htm>, ativo em 19/04/2005.

sustentavam o custo de equipamentos e películas, e acabaram cobrindo boa parte da vida brasileira do começo do século XX, interessante ressaltar que a quase totalidade dos filmes do início do cinema brasileiro que sobreviveram ao tempo são registros de família, guardados com carinho pelos descendentes. *Reminiscências* (1909), de Aristides Junqueira, feito em Minas Gerais, é um álbum de família do próprio cineasta. Esse documento apresenta uma particularidade: é o mais antigo filme preservado do cinema brasileiro, guardado com carinho numa geladeira durante décadas pelos progenitores da família Junqueira. Poderíamos



Reminiscências.

Fonte: DVD 10 minutos de história, 10 minutos de modernidade.

pensar em mais uma data importante, além de buscar a da primeira exibição e da primeira realização: o da primeira *preservação*. Comemorar-se-ia *Reminiscências* como um marco do que conseguimos preservar, pois se trata do marco zero da memória audiovisual.

Aristides Junqueira não estava sozinho na captação destas primeiras imagens brasileiras, existindo outros cinegrafistas espalhados pelo país. Um cinegrafista anônimo realizaria em 1911 o que se acredita ser a primeira filmagem de índios no Brasil. Destaca-se nestas imagens entre índios do Amazonas a figura do antropólogo Roquette Pinto, um dos primeiros a criar um acervo de filmes em 1910, a *Filmoteca do Museu Nacional*, e que seguramente já tinha vislumbrado as possibilidades que a máquina *Cinematógrafo* poderia oferecer para as gerações

futuras⁹⁹. Igino Bonfioli registraria fatos importantes da sociedade mineira, sendo um dos mais importantes cineastas do período. O Major Luis Tomás Reis registrou, a partir de 1912, cenas valiosas, montando um perfil do que foi a campanha da Comissão Rondon pela Amazônia. Ele e sua câmera acompanharam o General Rondon por 16 anos, registrando os atos dos chamados *desbravadores da Amazônia*. Os costumes indígenas, seu artesanato, a matança indiscriminada de animais hoje em extinção, e principalmente as tentativas da comissão em impor aos índios a cultura branca foram registrados. O Major Luis Tomás Reis, além de filmar as campanhas da Comissão, fez inúmeros outros filmes, retratando o dia-a-dia do exército brasileiro. Em 1940, filmava a demolição do quartel general no Rio de Janeiro quando foi atingido por uma das paredes. Morreu em ação, com sua câmera, aos 60 anos de idade¹⁰⁰. Registros destes pioneiros, hoje preservados, acabam sendo uma importante fonte histórica.

Entre os cinéfilos, a preocupação com a conservação dos filmes aparece no fim da década de 1920, com Adhemar Gonzaga. Criador da revista *Cinearte* em 1926, ele lançaria através da publicação um dramático apelo à conservação dos filmes brasileiros:

*Nos Estados Unidos acaba de ser criado um Museu
Cinematográfico, destinado apenas a guardar filmes. Se entre nós aludisse*

⁹⁹ HEFFNER, Hernani. Verbete *Cinemateca*. In: RAMOS, Fernão. MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, p. 146; Documentário *90 anos do Cinema Brasileiro*. Rede Manchete de Televisão. 1988.

¹⁰⁰ Documentário *90 anos do Cinema Brasileiro*. Rede Manchete de Televisão, 1988.

alguém à possibilidade de coisa semelhante, a proposição seria recebida por entre gargalhadas, e o autor necessariamente receberia a consagração de maluco, pelo menos. (...) O tempo varre da memória humana a recordação do que se foi, os museus e arquivos constituindo-se os depositários das tradições que carecem ser conservadas. Os livros de Debret, Rugendas, Chamberlain, as litografias de Moreau e outros, fazem reviver para nós o velho Rio de Janeiro de nossos avós. A fotografia facilitou e multiplicou as facilidades dessa documentação. A cinematografia ampliou ainda mais o campo, permitindo fixar uma época com todas as suas características. Por isso mesmo, o cuidado que povos mais adiantados estão consagrando ao filme-documento, destinando-os aos museus onde se conservarão a serviço das gerações vindouras, permitindo-lhes ter a idéia da vida contemporânea, da época da invenção da cinematografia, em seus mínimos detalhes. (...) Esse aspecto da fotografia animada merece especial consideração de nossa parte. Nós possuímos ainda certas tradições, aspectos pitorescos da vida, principalmente do nosso interior, que vão desaparecendo aos poucos. Ora, são justamente esses aspectos fugitivos de uma época que a cinematografia pode fixar para sempre, e para sempre os museus conservam. Em outros países, disso se cuida com carinhoso empenho¹⁰¹.”

¹⁰¹ O Museu criado nos EUA seria o MoMa (1929), e foi planejado como um museu destinado a guardar *todos os tipos de arte*, e não somente o cinema, como pensava Adhemar Gonzaga. Apud: Artigo publicado in: Revista *Cinearte*, 06 de fevereiro de 1929.

Passados mais de oitenta anos desse diagnóstico, o Brasil continua a sofrer com a ausência de uma política sistemática de conservação de seu patrimônio audiovisual. De todos os historiadores que se preocuparam na conservação da memória audiovisual no Brasil, destaca-se a figura de Paulo Emílio Salles Gomes co-autor do projeto da Cinemateca Brasileira. Era conhecido como *homem de cinema*, tamanha sua identificação com a sétima arte, sendo protagonista de



Da esquerda para a direita: Alex Viany, David Neves, Humberto Mauro, Paulo Emílio Salles Gomes e (ao centro) O. Baby, esposa de Humberto Mauro.

Fonte: Enciclopédia do cinema brasileiro

muitas façanhas para preservar filmes nacionais. Foi por inspiração de um dos maiores nomes da conservação e preservação do cinema mundial, Henry Langlois, que Paulo Emílio iniciou o projeto de um museu destinado a preservar filmes, apoiado por diversos nomes da cultura paulista e pela FIAF, entidade internacional das cinematecas¹⁰².

O ‘*garimpo*’ que Paulo Emílio fez nas cidades do Brasil em busca de filmes rendeu interessantes passagens.

Entre 1940 e 1960, qualquer filme nacional exibido no país percorria salas de projeção de cidade em cidade, seguindo o trajeto da linha do trem. Paulo Emílio foi para a última cidade da linha – Catanduva – e acabou descobrindo um homem que guardava todos os filmes

¹⁰² SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*, p. 303.

brasileiros num depósito. Recuperou dezenas de cópias. Por vezes viajava com um caminhão alugado ao Rio de Janeiro, ia até o palácio do governo e recolhia as películas que eram jogadas na rua. Por conta disso, a Cinemateca hoje tem quase toda a coleção do DIP¹⁰³. O próprio Paulo Emílio, no livro *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, traça um perfil do comportamento do brasileiro com relação à preservação:

O Brasil se interessa pouco pelo seu passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria. O descaso pelo que existiu explica não só o abandono em que se encontram os arquivos nacionais, mas até a impossibilidade de se criar uma cinemateca. Essa situação dificulta o trabalho do historiador, particularmente o que se dedica a causas sem importância como o cinema brasileiro¹⁰⁴.

O resultado do esforço de Paulo Emílio Salles Gomes está estampado na Cinemateca de São Paulo, hoje Cinemateca Brasileira, uma das poucas ainda amparadas pelo governo. No final dos anos 1940, Paulo Emílio consegue montar a *Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, embrião da futura cinemateca, baseada nos moldes da *Cinémathèque Française*. O plano de criar uma

¹⁰³ Revista *Carta Capital*. 17 de julho de 2002.

¹⁰⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, p.22.

instituição de salvaguarda do cinema brasileiro continuou de forma ininterrupta, mesmo a instituição tendo sofrido um imenso incêndio em 1957. Sobre o fato, Paulo Emílio declararia “lamentar pelo resto dos dias da sua vida”¹⁰⁵. Em 1960, consolida-se a Cinemateca Brasileira, tornando-se um órgão público na década de 1980. Na mesma década surgem filmotecas regionais por todo o país, inclusive dentro de escolas e empresas. A consciência da necessidade da conservação das películas nacionais estava formada.

Porém, nos anos 2000 ocorre a desestruturação da Cinemateca do MAM no Rio de Janeiro, uma das mais antigas do país. Passando por várias dificuldades, acabou desmontada, pois o conselho curador do MAM quis desfazer-se do acervo. A Cinemateca Brasileira por sua vez passou por dificuldades semelhantes, que quase a levaram à falência em 1984¹⁰⁶, mostrando que esta mentalidade conservacionista não está tão consolidada assim.

Atualmente perdemos ao menos um filme nacional por semana. Da cinematografia muda brasileira, sobrou pouco menos de 10% do que foi produzido. Hernani Heffner traça um perfil da destruição do cinema brasileiro:

A filmografia brasileira tem milhares de títulos considerados desaparecidos desde 1898, ano zero da produção cinematográfica no país. Não se tem esperança de encontrar qualquer material para a maior parte deles. Mesmo assim, vez por outra, acontece a rara e agradável surpresa do aparecimento de fragmentos ou até o conjunto completo de obras há

¹⁰⁵ SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no paraíso*, p. 370.

¹⁰⁶ HEFFNER, Hernani. Verbete *Cinemateca* In: RAMOS, Fernão. MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, p. 146.

muito tidas como definitivamente perdidas. As mais lamentadas ausências giram quase sempre em torno de obras ficcionais tidas como importantes histórica ou esteticamente. Dessa forma integram tais listas títulos como “Paz e Amor” (1910), de José do Patrocínio Filho, “Barro Humano” (1929), de Adhemar Gonzaga, “Favela do Meus Amores” (1936), de Humberto Mauro, “Moleque Tião” (1943), de José Carlos Burle, “Cruz na Praça” (1959), de Glauber Rocha, e “Surucucu Catiripapo” (1973), de Neville D’Almeida. Mas o conhecimento do passado cinematográfico brasileiro tem que avançar para além dos marcos e penetrar no terreno não desbravado da produção corrente perdida. A história do cinema pode ser trabalhada indiretamente, sem a presença do material fílmico, se houver interesse suficiente pelo que era a regra e não a exceção em determinada época. Assim, ressaltando que qualquer fotograma relativo ao período 1898-1909 será imensamente bem vindo, pois nada restou dessa época¹⁰⁷.

O cineasta Carlos Diegues fez recentemente um apelo para obter um patrocínio para o resgate de sua obra: todos os seus 14 filmes precisam urgentemente de restauração: *Sinto-me arrasado quando vejo um filme destruído, mesmo que não seja meu, pois antes de tudo sou um cinéfilo*¹⁰⁸. Já Hector Babenco obteve o apoio da Columbia TriStar para o relançamento de seus filmes em DVD; alguns deles, como *Pixote*, estão “em condições deploráveis”, segundo o diretor, e terão de ser restaurados quadro a quadro. Já clássicos do cinema nacional como os

¹⁰⁷ Apud: HEFFNER, Hernani. *Filmes brasileiros considerados perdidos ou prestes a sê-lo*, in: Revista Contracampo nº 34. <http://www.contracampo.he.com.br/34/frames.htm>, ativo em 16/05/2005

¹⁰⁸ O Estado de S. Paulo, 21 de julho de 2000.

mencionados *Barro humano*, *Favela dos meus amores* e *Moleque Tião* (que marcou a estréia de Grande Otelo no cinema), simplesmente *deixaram de existir*.



Fonte: documentário
90 anos de cinema brasileiro.

O diretor John Ford e o fotógrafo Greg Toland assistem à estréia de Grande Otelo no filme *Moleque Tião*. Deste filme, resta apenas as imagens do cinejornal reproduzidas acima e fotografias.

Uma história curiosa aconteceu com *Limite*, único filme do cineasta Mário Peixoto. Dispondo de um modesto orçamento, o então jovem cineasta procurou Adhemar Gonzaga e lhe propôs a direção do filme. Adhemar não a aceitou, o mesmo acontecendo com Humberto Mauro. Porém, ambos o ajudaram fornecendo equipamentos para a produção do filme, inclusive colocando Mário Peixoto em contato com Edgar Brazil, na época pouco conhecido e que realizaria em *Limite* uma magistral fotografia¹⁰⁹. Por ser um filme mudo numa época em que o cinema já falava, *Limite* recebeu críticas severas, e nunca foi exibido comercialmente. Somente o *Chaplin Club* (famoso por exaltar clássicos do cinema mudo), promoveria uma sessão do filme em 4 de maio de 1931. O filme acabou pela mão de alguns cinéfilos tornando-se um *cult*, e muitos cineastas o citavam como exemplo perfeito da metalinguagem no cinema mudo. Mário Peixoto, que havia herdado

¹⁰⁹ MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. p.20.

uma fortuna considerável da família e nunca trabalhou na vida, foi consumindo seu patrimônio e no fim da vida foi obrigado a vender seus bens para sobreviver. Walter Salles, diretor de *Central do Brasil*, foi um dos poucos que se preocuparam com o estado de pobreza a que Mário Peixoto chegara, levando-o inclusive a ajudá-lo financeiramente na sua luta contra o câncer, doença que o levaria à morte em 1992. Segundo Walter Salles, Mário Peixoto é o *cinasta brasileiro mais importante do século* ¹¹⁰. Não era uma opinião isolada, pois muitos pesquisadores consideravam *Limite* uma obra prima. Plínio Sússekind Rocha, professor de filosofia, e Saulo Pereira de Mello (amigo de Mário Peixoto, aluno de Plínio e



Limite.

Fonte: Arquivo Mário Peixoto.

físico), por meio de um projeto de pesquisa realizaram a primeira restauração de *Limite* em 1979. Em 1987 foi feita uma cópia em vídeo, sendo finalmente possível sua distribuição. Saulo Pereira de Mello montaria em 1995 o *Arquivo Mário Peixoto*, espaço localizado dentro da produtora Videofilmes, do cineasta Walter Salles. Foi lançado pela

FUNARTE um CD contendo dados preciosos sobre *Limite*, além da já existente bibliografia produzida. Mesmo com todos estes esforços, até hoje *Limite* é um filme muito falado, mas pouco visto¹¹¹.

¹¹⁰ *Tribuna do Norte*, In: http://www.tribunadonorte.com.br/especial/br500/f13_n6.htm, ativo em 02/04/2005.

¹¹¹ *Revista Contracampo* nº 27, in: <http://www.contracampo.com.br/27/limitesaulo.htm>, ativo em 02/04/2005.

Mesmo um dos cineastas mais cultuados do Brasil, Glauber Rocha, teve alguns dos seus filmes prejudicados com a falta de conservação. Sempre atento às novas tecnologias que surgiam e defensor do papel da Cinemateca na conservação e restauração de filmes, Glauber chegou a mandar em 1980 (um ano antes de sua morte) uma carta endereçada a Carlos Augusto Calil, um dos diretores da Embrafilme, com claras instruções de conservação de seus filmes (indicava os locais onde os seus filmes estariam em melhores condições, sugeria uma ordem na programação de uma possível mostra retrospectiva, fazia um levantamento geral do estado dos filmes e ainda chamava à atenção daqueles que ele ainda não considerava prontos, caso de *Câncer*, filme no qual pedia que mandassem uma cópia em *videocassete* para realizar o plano de montagem final). Esta carta evidencia o caráter de Glauber Rocha, um cineasta muito à frente do seu tempo. Com este verdadeiro *mapa do tesouro* em mãos, os restauradores não tiveram maiores dificuldades em encontrar e conservar seus filmes ¹¹².

Mesmo com todo este cuidado, acabaram desaparecendo os negativos originais de *Terra em transe* (1967) e de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), e deles só restavam cópias de cópias, com qualidade inferior¹¹³. Seu filme *Claro* (1975) estava, por ironia, escuro e sem definição de cor quando chegou às mãos do pesquisador Duvaldo Bamonte, da USP, que usou o dinheiro da própria bolsa para restaurá-lo em vídeo, solução emergencial que lhe garantiu uma sobrevida de 25 anos, mas insatisfatória para os padrões de restauração¹¹⁴. Graças

¹¹² DVD *Deus e o diabo na terra do sol*. Disco dois: Extras.

¹¹³ *O Estado de S. Paulo*, 28 de setembro de 2002.

¹¹⁴ MANEVY, Alfredo. *As Imagens que Agonizam*, in: *Revista Carta Capital* n° 198, p.58.

novamente à carta de Glauber, este filme conseguiu ser restaurado e exibido em 2005 ¹¹⁵. A matriz oficial de *Terra em Transe* queimou num arquivo de filmes na França, mas graças à carta de Glauber foi encontrada outra matriz em Berlim. Depois de nove meses de trabalho, a cópia restaurada digitalmente de *Terra em Transe* foi exibida pela primeira vez em 18 de fevereiro de 2005 no Mostra de Clássicos do Cinema em Berlim, num sinal de agradecimento¹¹⁶.

Outro filme importante da obra de Glauber Rocha restaurado digitalmente é *Deus e o diabo na terra do sol*, lançado em DVD em 2004. O filme recebeu um tratamento especial da equipe de restauração encabeçada pelo pesquisador Fábio Fraccaroli. O filme apresentava uma incipiente sulfuração¹¹⁷, além de pequenos riscos na película e perfurações gastas. Foi preciso uma limpeza manual de todo o material para a posterior migração para o digital.¹¹⁸ Há 40 anos, Cannes divulgava ao mundo o cineasta Glauber Rocha, que se consagraria através do filme *Deus e o diabo*. Porém, um desentendimento com o laboratório de revelação (que insistia que o filme tinha que seguir um padrão de revelação internacional, e acabou não aceitando o pedido do diretor, que desejava dar ao filme uma fotografia mais contrastada, simulando xilogravura) havia deixado o filme aquém do que Glauber imaginara. Somente após a restauração digital, tendo como principal consultor o

¹¹⁵ A exibição do filme Claro ocorreu durante o evento O Cinema segundo Glauber e Pasolini, 22 e 24 de junho de 2005 no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, in: <http://www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr/rptg/ReportagemDetalhe.jsp?Reportagem.codigo=2280>, ativo em 22/06/2005.

¹¹⁶ *O Estado de S. Paulo*, 18 de fevereiro de 2005.
In: <http://www.estadao.com.br/rss/divirtase/2005/fev/18/157.htm>
ativo em 02/04/2005.

¹¹⁷ Filme amarelado.

¹¹⁸ *DVD Deus e o diabo na terra do sol*. Disco dois: Extras.

diretor de fotografia do filme Waldemar Lima, a película poderia obter novamente o contraste desejado no projeto inicial. Este novo filme revela uma fotografia densa, muito diferente da leveza das imagens de quarenta anos atrás. Waldemar Lima acredita que uma mudança desta num filme já absorvido há quarenta anos pode gerar um certo choque, ocasionando um *abalo intelectual*. Fracarolli fecha a questão sobre as mudanças do filme durante a restauração:

Logo no início do filme, aparecia uma coisa estranha na película em três ou quatro fotogramas. Ao voltar à imagem, constatamos que era uma frase que passava pelo quadro todo. Achávamos que poderia ser uma ‘mensagem subliminar’ que o Glauber deixou. Chamamos o Waldemar (Waldemar Lima, diretor de fotografia), e ele apenas falou: Eu não filmei isso aí não. Tira isso daí, eu não fiz isso. A explicação estava no copião original da Cinemateca: tratava-se da marca de um carimbo, escrito em alemão, provavelmente uma marcação feita nos arquivos da Alemanha, que não aparecia na película projetada, mas apareceu no escaneamento para o digital. Optamos por apagar a tal mensagem. O limite ético para modificar ou não um filme nem sempre é tão claro: Um movimento de câmera pode ser confundido com um tremor da projeção, por exemplo. Se o diretor é vivo e dizer ‘Não quero desse jeito, quero que fique de outro’, ‘apaga aquela nuvem que eu não quero, no dia em que eu filmei não era para ela estar aí’, é um direito dele, ainda é o autor da obra. Muita gente pode ser contra, mas é a opção do diretor. Eles argumentam: Mas as pessoas viram este filme desse jeito por quarenta anos, e como você muda

*isso? Se escreveram sobre o filme daquela forma por muitos anos, escrevam a partir de hoje outros livros, porque aquilo era diferente*¹¹⁹.

A restauração feita totalmente no computador é um fenômeno recente, e *Deus e o diabo na terra do sol* foi o primeiro filme da América Latina concebido nesta técnica. O prazo era curto, gastaram-se apenas 50 dias para a restauração do filme para manter o pioneirismo¹²⁰. O processo digital permite o uso quase automático do software de restauração para eliminar riscos, ranhuras e demais pontos que não eram originalmente pertencentes à película, mas como dito anteriormente nem todo o processo pode ser automático, levando à vezes os restauradores a uma restauração quadro a quadro manualmente. No caso do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, uma minuciosa restauração teve que ser feita em moscas que haviam *sumido* do filme por estarem se mexendo de forma aleatória na cabeça de uma vaca em decomposição, portanto, em movimentos muito próximos à de uma sujeira na película. Segundo Fracarolli, *a máquina nem sempre faz interpretações certas, por isso chamamos o processo digital de semi-automático. Chamamos de artefato as anomalias causadas pelo programa, e constituem um dos piores defeitos que o filme pode ter, pois são problemas que antes o filme não tinha. Aí entra o trabalho do bom restaurador, que identifica esta anomalia a tempo de corrigi-la*¹²¹.

¹¹⁹ Programa Almanaque, exibido pela Globo News em 02/03/2005.

¹²⁰ Programa Almanaque, exibido pela Globo News em 02/03/2005.

¹²¹ Programa Almanaque, exibido pela Globo News em 02/03/2005.



Fonte: DVD *Deus e o diabo na terra do sol*.

Fotograma do filme *Deus e o diabo na terra do sol*. Pelo processo digital automático, as moscas desta cena (detalhe) teriam desaparecido.

Além da já citada carta à cinemateca, foi usado vasto material deixado por Glauber Rocha na restauração dos seus filmes, o que mostra que o cineasta baiano sempre se preocupava em manter todas as referências possíveis para a perpetuação de sua obra. Morreu aos 42 anos de idade, mas deixou um legado não só pela temática dos seus filmes, mas pela sua postura em relação ao cinema e à memória. O embaixador Arnaldo Carrilho, diretor-presidente da Riofilme e amigo de Glauber, exemplifica numa declaração a importância dos lançamentos dos seus filmes em DVD: *No início dos anos 70, quando apareceu o VHS, o Glauber*

*chamou a atenção para esse o veículo que surgia. Ele era muito ligado em novas tecnologias e lançar seus filmes nesses suportes honra sua memória*¹²².

Infelizmente, o DVD apresenta em parte dos seus extras uma qualidade discutível: os entrevistados são ricos em fatos e histórias sobre o filme, mas a produção comete erros gravíssimos na captação destas entrevistas. Carlos Roberto de Souza, curador da Cinemateca Brasileira e um dos discípulos de Paulo Emílio Salles Gomes, foi inserido em um mal feito espaço virtual (nota-se a sombra do *Chroma Key*¹²³ na iluminação), e a captação do áudio é péssima; Waldemar Lima, diretor de fotografia do filme, divide as atenções com o cinegrafista que aparece no reflexo dos seus óculos (imperdoável erro de fotografia com um diretor de fotografia); O diretor-presidente da Riofilme Arnaldo Carrilho aparece numa biblioteca bagunçada *lendo* o texto de seu depoimento; Dona Lúcia Rocha, mãe do Glauber, seria uma das raras exceções no *festival de erros* não fosse um *Drop Out*¹²⁴, seguramente originado da matriz em Mini-DV que passou despercebida no momento da autoração. Falhas que tiram um pouco do brilhantismo do DVD, já que eram depoimentos importantes para a conservação da memória audiovisual de Glauber Rocha.

¹²² Jornal *O Estado de S. Paulo*. 27 de setembro de 2002
In: <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2002/set/27/207.htm>
ativo em 02/05/2004.

¹²³ Painel localizado no fundo do estúdio, pintado em determinada coloração azul ou verde, normalmente usado para recortar o fundo do cenário e inserir outro previamente selecionado.

¹²⁴ “Pulo” das linhas que compõem a tela do vídeo, ocasionando um escorregão na imagem gerada. Normalmente é ocasionado pelo uso de uma fita velha, um cabeçote de exibição/gravação sujo ou um erro no momento da captura das imagens para a autoração do DVD.

Restauração, às vezes, pode ser sinônimo de ‘tiro de misericórdia’. Uma pesquisa feita pelo professor Carlos Augusto Calil, da USP, aponta erros no atual sistema brasileiro de conservação:

No Brasil, se gasta muito dinheiro em restauração com resultados duvidosos. Em alguns casos, uma restauração mal feita pode consagrar uma degradação que o filme não tinha ¹²⁵.

Chico Moreira, ex-funcionário do MAM do Rio de Janeiro, observou:

*Existem duas escolas, enfim: uma manda exhibir, exhibir, exhibir... outra manda preservar, preservar, preservar... não adianta nada guardar o filme, movucar e não mostrar mais... Mas também exhibir a qualquer preço, a qualquer custo... é difícil. Eu vi coisas absurdas, como você exhibir a posse do Juscelino em nitrato, o material já muito comprometido e o filme se desfazendo no projetor...eu vi isso! Isso em função de um programa para meia dúzia de pessoas. E a tese do conservador da época era: tem que exhibir! Eu pensava: Tá, mas antes tem que preservar, depois exhibir. Agora, exhibir cópias únicas é um absurdo*¹²⁶!

¹²⁵ Apud: MANEVY, Alfredo. *As Imagens que Agonizam*, in: Revista Carta Capital nº 198, p.58.

¹²⁶ Apud: Revista Contracampo nº 34. <http://www.contracampo.he.com.br/34/frames.htm>, ativo em 16/05/2005.

Um episódio semelhante ocorreu no Festival de Tiradentes em 29 de janeiro de 2003. Anunciava-se a exibição do filme *Eles não usam Black-tie*, de Leon Hirszman. Porém, o que prometia ser a exibição de um clássico transformou-se num apelo desesperado pela preservação dos filmes nacionais, já que essa exibição foi interrompida pelos protestos da platéia, que não podia acreditar que o filme exibido, todo amarelado, era a matriz guardada na Cinemateca Brasileira. A extinta Rede Manchete de Televisão produziu em 1985 uma série de documentários comemorando os 90 anos de história do cinema brasileiro, e para tanto restaurou *apenas os trechos* dos filmes que iriam ser exibidos, deixando o restante na mesma situação em que havia sido encontrado, às vezes até pior.

O Brasil perdeu filmes pelas ações do homem, mas também não são poucos os casos de *caprichos da natureza*. Fernanda Coelho, restauradora da Cinemateca Brasileira, salientou em uma palestra realizada em Belo Horizonte que “*nosso país tropical é naturalmente trágico para a conservação de filmes. O Brasil, na sua maior parte, é quente e úmido com grandes variações, em poucas horas, tanto da temperatura quando da umidade. Os filmes precisam de frio, segura e estabilidade. Preservar filmes, aqui, é eternamente brigar com a natureza*¹²⁷.”

Como exemplo da força da natureza, podemos citar que dos 60 filmes produzidos pela Cinédia de 1930 até a década de 1950, somente 26 sobreviveram a uma enchente ocorrida em 1996. O pesquisador Hernani Heffner e a filha do fundador da empresa (Adhemar Gonzaga) Alice Gonzaga, planejam migrar para novas mídias e realizar restaurações dos filmes remanescentes até 2006, mas a

¹²⁷ COELHO, Fernanda. Palestra ministrada no CRAV, em Belo Horizonte, a 15/ 04/2004.

falta de atuais políticas de incentivo atrapalham o processo. Segundo Heffner, "*O problema é que a Lei do Audiovisual, mais vantajosa para o investidor, não contempla a restauração. Poucas empresas se interessam por filmes antigos. Preferem patrocinar produções novas, que dão mais visibilidade*¹²⁸." Hoje vários diretores têm suas obras restauradas graças aos esforços de seus herdeiros. Tendo como base as leis de Incentivo Fiscal, eles buscam junto a empresas privadas fundos para a restauração de importantes títulos da cinematografia brasileira.

A ANCINAV – órgão criado para regulamentar o cinema nacional e os demais meios de comunicação – pretende criar uma espécie de *censo* de todos os filmes produzidos no país, além de exigir que todos os produtores enviem uma cópia do seu filme para a Cinemateca Brasileira, sob pena de multa¹²⁹. Para o presidente da entidade, Gustavo Dahl, a preservação da memória cinematográfica deveria ser a primeira prioridade, e não a última, como vem sendo:

*A preservação é a última etapa do processo cinematográfico. Há entre os cineastas e os produtores uma dificuldade de entender o cinema brasileiro como um todo. Eu reclamava muito que as pessoas achavam que o cinema brasileiro nasceu com Deus e o Diabo na Terra do Sol; agora vão achar que começou com Central do Brasil*¹³⁰!

¹²⁸ O *Cruzeiro.Net* in: <http://www.cruzeironet.com.br/run/33/163706.shl#> ativo em 02/04/05.

¹²⁹ (Medida Provisória nº 2.228-1 de 6-9-2001). PEREIRA, Francelino. *O povo do cinema*. Brasília: pub. oficial, 2001 - p. 155. O livro reúne os estudos e discursos que acabaram firmando a Agência Nacional de Cinema - ANCINAV.

¹³⁰ Apud: Revista *Carta Capital* nº 198, p. 58.

A maioria dos cineastas colocou objeções a alguns itens da nova Lei do Audiovisual, entre os quais o Artigo 26 do Capítulo V, que diz o seguinte:

Art. 26. A empresa produtora de obra cinematográfica ou videofonográfica com recursos públicos ou provenientes de renúncia fiscal deverá depositar na Cinemateca Brasileira ou entidade credenciada pela ANCINE uma cópia de baixo contraste, interpositivo ou matriz digital da obra, para a sua devida preservação¹³¹.

Em 12 de maio de 2004, durante uma palestra na Semana da Associação Brasileira de Cinegrafistas – ABC – no Rio de Janeiro, foram discutidas medidas de preservação com técnicos da Cinemateca Brasileira e cineastas. Durante o evento, foi criticada a falta de apoio por parte das instituições para a restauração de filmes nacionais, levando-se em consideração que se trata do entendimento do filme como memória popular. Pelo visto, a política histórica que incentiva a produção em detrimento da conservação do material produzido, observada por Jean Claude Bernardet, continua vigente¹³². A prática de incentivos fiscais adotada pelo governo federal para incentivar a cultura deveria concentrar seus esforços também na conservação do que passou, o que seria um importante incentivo à *memória audiovisual*, ou seja, à cultura do Brasil.

¹³¹ PEREIRA, Francelino. *O povo do cinema*. Brasília: pub. oficial, 2001 - p. 155.

¹³² BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. p. 29.

O cinema nacional evoluiu em conceitos e técnicas, mas a conservação e restauração de suas obras ainda é precária. Não há linhas de pesquisa em conservação de filmes nas universidades; não há cursos de restauração de películas (somente apareceu o primeiro este ano, organizado pelas instituições *Filmes do Serro* e *Cinemateca Brasileira* e que dispõe de apenas quatro vagas para brasileiros); praticamente não existem filmotecas regionais; não existem no momento especialistas formando-se nesta área. O cinema nacional precisa recobrar a consciência, ou nunca poderá ser levado a sério. Precisamos todos olhar para trás e socorrer o patrimônio audiovisual ameaçado. O nosso passado está na UTI. E se o abandonarmos agora, um pedaço de nós fatalmente se perderá.



Se quiser iniciar uma revolução, comece pelo seu próprio quarto. Com base nesta premissa, iniciei em 2002 minhas pesquisas dentro da Escola de Belas Artes da UFMG. Estava no quinto período da minha graduação em artes plásticas, etapa onde o aluno escolhe sua especialização (pintura, escultura, desenho, licenciatura ou cinema de animação). Optei pelo cinema de animação, e logo no primeiro trabalho, realizado na disciplina *Técnicas audiovisuais*, planejei com meus colegas Kátia Schittine e Alexander Ribeiro o documentário *O cinema de animação na UFMG*, curta metragem que visava contar a história do início da habilitação sob a ótica das pessoas que participaram da sua implementação. O ponto de partida era tão vago que tivemos que fazer antes um levantamento dos funcionários e professores mais antigos do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema (FTC), departamento que acabávamos de conhecer. Desde o início, tivemos a sorte de contar com Marco Antônio Anacleto, um funcionário treinado desde o início do curso para responder por toda a parte técnica das animações produzidas. Sua trajetória dentro da Escola de Belas Artes casava exatamente com o perfil que procurávamos para a nossa entrevista: formado inicialmente em desenho, já como funcionário do FTC graduou-se novamente na primeira turma de Cinema de Animação, sendo o técnico responsável por todos os trabalhos deste período. Mais tarde foi integrante da primeira turma do Mestrado em Artes Visuais, alcançando o

título de Mestre em Cinema. Praticamente todos os projetos da Escola de Belas Artes que envolviam animação passavam por ele, tanto da área de pesquisa quanto os da Graduação. Seus depoimentos foram de grande importância para o documentário, além de oferecer acesso irrestrito a toda a coleção de VHS da Escola de Belas Artes, composta em grande parte de produções de alunos. Foi a primeira vez que tomava conhecimento e assistia a este acervo, e fiquei espantado com a quantidade (e qualidade) do material: Animações experimentais ainda da década de 1960, primeiros filmes de animação feitos na década de 1980 (início da habilitação), todos os filmes do Núcleo Regional de Cinema de Animação de Minas Gerais, pedaços ainda não montados de tele-aulas para a disciplina *Técnicas Alternativas de Animação* (ministradas na época pelo prof. José Américo), animações de alunos em formaturas ao longo dos anos, animações produzidas nos Festivais de Inverno em Ouro Preto e alguns registros esparsos, mas não menos importantes, das mudanças que a Escola de Belas Artes sofreu ao longo dos anos em sua estrutura (mudanças de prédio, implementação do terceiro andar). Muitas fitas deste acervo, que atualmente encontra-se na Biblioteca, foram fundamentais para os projetos que futuramente ajudaria a implementar.

A estrutura do documentário *O cinema de animação na UFMG* foi finalizada com mais dois entrevistados: Maria Amélia Palhares, então professora de *Técnicas Alternativas de Animação*, ex-coordenadora do Núcleo Regional de Cinema de Animação de Minas Gerais; e José Américo Ribeiro, um dos maiores responsáveis pela implementação do curso e peça fundamental no documentário.

Professor formado pela já extinta Escola Superior de Cinema da PUC, José Américo Ribeiro fez seu Mestrado nos Estados Unidos, onde aprendeu diversas

técnicas de animação. Partiu dele a idéia de implantar uma habilitação em animação dentro da Escola de Belas Artes. Seu depoimento foi surpreendente: como se já soubesse de antemão exatamente todos os tópicos que pretendíamos abordar no documentário, José Américo iniciou a entrevista a partir da minha primeira pergunta e foi até o fim, num depoimento ininterrupto. Ao conferir a fita gravada, toda a entrevista já parecia editada. Era como se José Américo tivesse em mente o documentário pronto. Soube mais tarde, pesquisando no acervo em VHS, que de fato José Américo já havia tentado fazer um documentário similar ao que pretendíamos. Descobrimos também que nosso filme era de certa forma inédito, já que não temos notícia de documentários finalizados sobre este tema.

Coordenado pelo Prof. Dr. Luiz Nazario, o projeto *Filmoteca Mineira* teve seu início em 1997. Na primeira etapa deste projeto, os pesquisadores e bolsistas de Iniciação Científica Alexandre Martins e Edward de Carvalho fizeram uma identificação precisa do conteúdo do acervo, classificaram e catalogaram todo o material existente, desde sua bitola original ao seu atual estado de conservação. Alexandre Martins buscou catalogar os filmes através de uma ficha padronizada do Arquivo Nacional. Edward Carvalho fez um levantamento das condições do acervo, coordenado pelo Prof. Luiz Sousa, do CECOR (órgão de restauração de bens móveis da UFMG). Marco Anacleto ficou a cargo de uma nova catalogação do acervo de fitas em VHS, Nina Faria catalogou o Banco de Roteiros. A finalização do trabalho gerou um extenso catálogo, composto de três volumes. O levantamento do material que hoje está dentro do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema foi atualizado: Além do catálogo de todos os filmes existentes no acervo, o próprio projeto *Filmoteca Mineira* gerou um extenso banco de dados. Todos os textos e

imagens gerados pelo coordenador Luiz Nazario, curadores e demais colaboradores nos levou a criar, em vez de encartes separados, um livro de 120 páginas intitulado *Catálogo Filmoteca Mineira*.

Iniciei meus trabalhos já na segunda fase do projeto *Filmoteca Mineira*, em 2002. Luiz Nazario acabara de assistir a meu documentário *O cinema de animação na UFMG*. Ele tentava revitalizar a memória audiovisual da Escola de Belas Artes, propósito que casava com meu anseio de fazer algo por todo aquele rico material do acervo. Partindo de uma monografia sobre conservação e restauração de filmes no Brasil intitulada *O cinema brasileiro e o surto amnésico que o corrompe* (realizada ainda na graduação, disciplina *Cinema Brasileiro*, ministrada pela professora Ana Lúcia Andrade), acrescentei outros dados importantes à medida que a minha pesquisa foi progredindo. Em dezembro de 2002, incorporei a pesquisa como resultado teórico de minha pesquisa de Iniciação Científica, desenvolvida com uma bolsa da FAPEMIG e coordenado pelo Luiz Nazario, iniciado em outubro de 2003, a parte teórica do Mestrado em Artes Visuais ainda receberia dados desta monografia, constituindo as bases de um dos capítulos da presente dissertação (*IV- Breve histórico da memória audiovisual no Brasil*).

Iniciei na mesma época a parte prática no Mestrado em Artes Visuais, dentro do projeto *Filmoteca Mineira*. Esta nova fase do projeto, financiada pela FAPEMIG, consistia em remasterizar¹³³ em um novo formato produções audiovisuais do acervo da Escola de Belas Artes. A meta era apresentar em apenas seis meses dez DVDs, numa primeira seleção de títulos representativos do acervo,

¹³³ Fazer migrar o conteúdo de um determinado material para outra mídia, quase sem alterar seu conteúdo e tentando preservar e melhorar a qualidade do mesmo com a adição de recursos das tecnologias atuais.

que até então permanecia desconhecido por parte dos alunos e até de alguns professores da Escola. Associei a teoria e a prática na pesquisa de estilos, movimentos e produções, sendo o responsável técnico da identidade visual e autoração dos DVDs produzidos. Aprofundamo-nos principalmente na pesquisa dos novos métodos de remasterização de películas destinadas ao desaparecimento, levando-os para um formato atual, de acesso quase irrestrito e disponível à maioria da população: o DVD.

Quando se fala em *revitalização do acervo*, não se trata apenas do ato de catalogar e conservar, mas também de propagar sua memória através de uma migração urgente para uma mídia de maior acesso. Esta prática, além de trazer o descanso das já desgastadas matrizes em película, ajuda a promover a revitalização da memória audiovisual no momento em que estes filmes migram para um suporte contemporâneo, podendo ser exibidos em aparelhos mais comuns de serem encontrados no cotidiano. A migração para o suporte DVD ainda traz as vantagens da inserção de materiais extras, produto do esforço dos pesquisadores em encontrar elementos pertinentes à história daquele conjunto de filmes, constituindo mais uma série de importantes objetos de estudo daquela obra. O principal objetivo do projeto *Filмотeca Mineira* era evidenciar produções importantes do acervo da Escola de Belas Artes, revitalizando sua importância e assim formulando um apelo para a necessidade de conservação e restauração destes materiais. Como a verba obtida era inviável para restaurar o acervo, optamos pela catalogação e remasterização do material, o que já era de grande valia.

No início de 2003, estabelecendo as bases de produção e fazendo um levantamento do maquinário necessário, conseguimos no FTC uma sala própria e o apoio de que necessitávamos para iniciar o projeto, consolidando uma área de pesquisa de Iniciação Científica e Mestrado dentro da Escola: a *Ophicina Digital*. Tivemos desde o início vários problemas com alguns setores do Departamento, que consideravam um absurdo “tomar uma sala do já reduzido espaço da Graduação”. Estávamos, segundo se dizia, “tomando” a antiga sala da truca, local usado para os alunos terminarem suas animações. Na verdade, a sala da truca foi apenas transferida para o Estúdio, onde ficou melhor amparada. Além disso, durante o processo de transferência das salas reabilitamos outra truca para a graduação, instalando-a na sala de aula e que acabou facilitando os *pencil tests*¹³⁴ e demais exercícios. Em menos de um mês, o projeto *Filmoteca Mineira* mudava inclusive a estrutura de produção na Escola, movimentando todos os setores do FTC.

Com o projeto aprovado pela FAPEMIG e amparado pela Escola de Belas Artes, começamos a digitalizar títulos relevantes dos acervos do FTC. O Centro de Referência Audiovisual da Prefeitura de Belo Horizonte (CRAV) era um parceiro antigo, com produções conjuntas e ajuda mútua em projetos anteriores, como *Imagens de Minas*. Com o reforço de uma equipe do CRAV, foram organizados grupos de trabalho, nomeando curadores e técnicos para organizar e escolher o material de cada um dos dez DVDs, transferir para arquivos digitais (fitas magnéticas Mini-DV) o material escolhido, editar, escrever textos para o encarte dos títulos e criar a identidade visual dos menus e os demais materiais gráficos do

¹³⁴ Teste feito a lápis para melhor visualizar a animação e verificar se a mesma funciona, muito usado na técnica 2d tradicional.

DVD. Com o financiamento da FAPEMIG foram adquiridos dois computadores (um para a captação, edição e autoriação dos DVDs, tendo o segundo como apoio), uma câmera Mini-DV (com a finalidade de ser um VT de fácil transporte) e um VT combo Mini-DV – SVHS (para a captura na ilha de edição do material tanto analógico quanto digital). O tempo era curto: as máquinas para a realização do trabalho chegaram na Escola de Belas Artes em setembro de 2003 e precisávamos apresentar um resultado concreto em dezembro de 2003. Por ter maiores conhecimentos na área de edição e produção da mídia, fui encarregado da parte técnica da autoriação¹³⁵ dos DVDs, assumindo ainda a curadoria de dois deles e auxiliando diretamente os demais curadores na produção dos outros títulos.

Usamos no projeto dois PCs equipados com processadores Pentium 4 de 1GB de memória, 512MB de memória RAM e HD de 80GB (aproximadamente cinco horas de captura ininterrupta), o que tinha de melhor à época em termos de custo-benefício. Um dos PCs estava equipado com um gravador de DVD Pioneer A07. Como programas, usamos inicialmente o Adobe Premiere 6.5 para capturar os filmes, Sound Forge 6.0 para ajustes de áudio, Adobe Photoshop 6.0 para criar os menus e Pinnacle Impression para compilar e gravar os DVDs. Para os discos DVD foram compradas mídias da marca PowerDVD, sendo substituídas mais tarde pela marca S-Mac, de melhor aceitação no mercado por parte dos aparelhos reprodutores de DVD-R.

Foram organizados os seguintes títulos, seguidos pelos nomes de seus respectivos curadores:

¹³⁵ Quando se fala em *autoria de DVD*, refere-se à função de criar o menu com seus botões ou fazê-lo funcionar, compilar, *linkar* o menu com o material, criando capítulos, passar o material para o formato *MPEG Layer 2* (necessário para se criar o DVD), especificar as diretrizes da mídia e queimar o disco.

- *DVD Cineclubismo Mineiro*: Alexandre Martins
- *DVD Nota 10 Belas Artes*: Marcelo La Carretta
- *DVD Núcleo Regional de Cinema de Animação de Minas Gerais*:
Marcelo La Carretta
- *DVD Cinema e propaganda: filmes da Ex-República Democrática Alemã*: Soraia Nunes Nogueira
- *DVD Trilogia do caos – Parte I - A flor do caos*: Alessandro Costa
- *DVD Memória e Cinema*, em três volumes: Alexandre Pimenta
(Parceria EBA – CRAV).
- *DVD 10 minutos de História, 10 minutos de Modernidade*:
Aristides Junqueira e BHIS: Sérgio Vilaça (Parceria EBA – CRAV).
- *DVD Canção da Primavera*: André Reis e Alexandre Pimenta
(Parceria EBA – CRAV)

O tempo era curto, mas aprendemos durante o processo uma das maiores lições que o meio acadêmico poderia oferecer: *aprender com os erros*. Em um meio comercial, é comum trabalhar sob demanda, onde o mais importante é o produto finalizado no prazo determinado pelo cliente. Numa escola os prazos também existem, mas a criação de uma metodologia de trabalho, e, sobretudo o estudo e aprendizagem do processo são fatores igualmente importantes. Os problemas foram surgindo à medida que os DVDs iam apresentando suas particularidades, ora por culpa da mídia, ora por problemas na hora de compactar os arquivos para o formato, ora por problemas no áudio, mas basicamente por se tratar de uma técnica que ainda é novidade no Brasil: a produção caseira de DVDs. Os discos, por

serem queimados quase artesanalmente por softwares e não prensados como no processo industrial, mostram-se perfeitos em alguns aparelhos, mas totalmente inoperantes em outros. Nossa luta foi conseguir que os DVDs lessem na maioria dos aparelhos. Chegamos ao cúmulo de produzir um disco que inicialmente lia somente num aparelho da Phillips e que, no final do processo, feitos os ajustes necessários, lia em todos os aparelhos, menos naquele da Phillips! Percebemos que alguma coisa no processo estava errada. O problema estava em descobrir *onde* estava o erro. Para fazer um DVD, os filmes eram inicialmente transferidos da bitola original (16mm) para uma mídia digital compatível com nosso equipamento (no caso, Mini-DV). Depois, usava-se o Adobe Premiere para a captura digital e edição do material. No Sound Forge realizavam-se os ajustes necessários no áudio. Os menus, criados no Adobe Photoshop, eram cuidadosamente formatados segundo a palheta de cores e os padrões do software de autoria de DVD, que era o Pinnacle Impression. O Impression recebia os arquivos de vídeo do Premiere (previamente formatados e compactados¹³⁶), marcava os capítulos, inseria os menus, criava o mapa de navegação dos botões aos filmes e finalmente o DVD era queimado. Logicamente este processo de migração constante, aliado ao uso de softwares (alguns de fabricantes diferentes) era passível de falha, o que percebemos já na feitura do primeiro DVD. Pessoalmente já tinha tido vários problemas com

¹³⁶ Para entrar em discos de DVD, um filme é obrigado a ser comprimido no modo MPEG-2 para atingir o tamanho em dados necessário. Para se ter uma idéia, um filme de 120 minutos têm aproximadamente 36 Gigas de tamanho (numa já existente compressão de 3,4 Megas por segundo de filme) dentro do HD de uma ilha de edição padrão. Para entrar em um disco, este mesmo filme tem que reduzir de tamanho ao ponto de que toda a compilação (extras, menus, etc) alcancem o tamanho máximo de 4,7 Gigas (atualmente o tamanho máximo de um disco de DVD gravável). O processo industrial diferencia-se por permitir que este filme seja dividido em camadas, cada uma com 4,7 Gigas, que são coladas no mesmo disco e são lidas progressivamente pelos aparelhos.

autoração de DVDs na época da sua implantação no mercado, em 2000. Naquele tempo (que nem é tanto tempo assim), um filme de duas horas demorava no mínimo oito para se tornar um DVD. O disco era colocado no compartimento da gravadora pelo menos uma hora antes de ser queimado, para se ‘acostumar ao ambiente’ e sofrer as dilatações necessárias (eram perdidas mídias DVD no verão só porque tinham sido feitas no inverno). O processo, além de lento, exigia uma climatização do ambiente e um total isolamento de qualquer fator externo que pudesse fazer tremer a base do gravador do DVD, caso contrário inutilizaria toda a mídia (que era caríssima) e o trabalho feito.

A solução que encontramos foi o de tentar descartar etapas. Por sorte, o projeto já previa a migração do software de edição, o *Adobe Premiere*, para outro mais completo, o *Pinnacle Edition*. O *upgrade* foi mais favorável do que imaginado: a nova versão do *Pinnacle Edition*, o *Pinnacle Liquid Edition*, já possuía ferramentas próprias para a autoração do DVD. Passamos a capturar, editar, trabalhar o áudio, criar e queimar o DVD usando apenas um programa, o *Liquid Edition*, com o *Adobe Photoshop* cuidando apenas da identidade visual. Esta nova tática possibilitou uma melhor visualização dos problemas de configuração que tínhamos, solucionando-os gradativamente com êxito. Em dezembro de 2003, todos os curadores haviam concluído um primeiro protótipo de seu respectivo DVD. A FAPEMIG ficou assombrada com os resultados obtidos, tendo em vista o curto espaço de tempo (quatro meses). Uma vitória que consolidou as pesquisas da Ophicina Digital dentro da Escola de Belas Artes.

Assim que acabou a corrida contra o tempo, tivemos praticamente todo o ano de 2004 para corrigir imperfeições que haviam escapado nas primeiras versões

destes DVDs. Mais maduros, começamos a entender o mecanismo dos menus dos DVDs; assim como evoluímos na autoração, compreendemos melhor o funcionamento da mídia. Mais ousados, impulsionados pelas novas possibilidades que a máquina oferecia, saímos um pouco do propósito inicial de apenas remasterizar o material e esboçamos também algumas estratégias de “restauração”, na medida do possível, do material que iria compor as mídias.

Do início do projeto em 2003 à sua finalização, em 2004, nossa empreitada ganhou muitos incentivos, alguns provindos de instituições de renome, como a Cinemateca Brasileira (que ficou encantada com nossa iniciativa pioneira, já fazendo uso da mídia DVD, prática ainda pouco comum em arquivos brasileiros e na própria Cinemateca).

Em outubro de 2004 foi feita uma primeira apresentação oficial de todo o material, numa outra operação conjunta da UFMG - Belas Artes e o CRAV. No museu Abílio Barreto foi apresentada ao público a versão final dos 10 DVDs produzidos acrescida do catálogo do projeto, numa caixa personalizada - o *Box Filмотeca Mineira*. A FAPEMIG, a Biblioteca da Escola de Belas Artes, o CRAV, o coordenador e os curadores receberam exemplares do material produzido, seguida a solenidade por um pequeno *release* do conteúdo dos DVDs. A mostra, assim como toda a seleção dos filmes integrantes do Box, foram muito bem recebidos pelo público presente. Ao ver a reação do público, sentimos que a missão estava cumprida: firmava-se, no momento da exibição da mostra, o reencontro dos espectadores com a memória audiovisual da Escola de Belas Artes.

Os títulos produzidos durante o projeto são analisados a seguir, respeitando-se uma ordem cronológica (desde o protótipo inicial em 2003 às mudanças ao longo do tempo e a finalização do DVD em 2004).

DVD Cineclubismo Mineiro

Nos anos 1960 uma geração de jovens cineastas, a maioria formada na extinta Escola Superior de Cinema da Puc-Minas, passam da crítica à produção de curta-metragens, formando um verdadeiro surto de produções mineiras inspiradas na *Nouvelle Vague* francesa de Truffault, Chabrol e Godard. O movimento ficou conhecido como *Cineclubismo Mineiro*. José Américo Ribeiro, ex-professor da UFMG e participante do movimento, tece em seu Memorial considerações e razões da formação do Cineclubismo:



Fazia parte das atividades extra curriculares a participação dos alunos no Cine club universitário. No terceiro ano da Escola, a disciplina cineclubismo fornecia informações a respeito dessa atividade aos futuros dirigentes cineclubistas. Vale ressaltar que o cineclubismo católico, na década de 50, teve um papel preponderante na difusão e divulgação da cultura cinematográfica no Brasil. A formação destes dirigentes constituía um dos objetivos da Escola. (...) A criação do festival de Cinema Amador JB/Mesbla provocou uma mudança importante na produção da Escola. Os filmes, que antes eram feitos como exercícios estilísticos e para serem vistos em

*sala de aula, ganharam um novo objetivo – concorrer ao festival – e um local privilegiado de exibição – o Cine Paissandu no Rio de Janeiro*¹³⁷.

Nos filmes, destacavam-se os dramas existências, a falta de saída e demais indagações que norteavam pensamentos no difícil período da ditadura militar no Brasil.

José Américo Ribeiro fez em 1976 um primeiro levantamento do que representou o Cineclubismo Mineiro para a produção cinematográfica mineira, e o resultado foi uma tese de doutorado na USP em 1989 e um livro sobre o período: *O Cinema em Belo Horizonte, do Cineclubismo à produção cinematográfica da década de 60*.

Em 1975, o então recém criado Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes oferecia apenas duas disciplinas em cinema: *Introdução ao Cinema*, ministrada pelo professor José Américo Ribeiro, e *Cinema* (realização de curta metragem), ministrada pelo professor Evandro Lemos da Cunha. Todos os professores do Departamento empenhavam-se na época em compilar e restaurar um importante material: O acervo de Igino Bonfioli, um dos pioneiros em cinematografia de Minas Gerais. Os filmes Cineclubistas, todos em 16mm, foram trazidos à Escola pelas mãos do Prof. José Américo. Em 1978 enviou um questionário a um grande número de realizadores e participantes do cineclubismo. Com a colaboração de Ricardo Gomes Leite, publicou uma nota no *Estado de Minas* falando sobre o seu projeto de levantamento e pesquisa,

¹³⁷ RIBEIRO, José Américo. *Memorial*. p. 22 – 23.

confiando à Escola de Belas Artes a salvaguarda dos filmes deste período. Dos cinquenta filmes produzidos em Belo Horizonte no período de 1963 a 1969, quinze estão depositados no FTC. Seis filmes foram considerados perdidos já na década de setenta. Oito filmes estavam em poder de seus respectivos realizadores, e não integraram a pesquisa apesar de reiterados pedidos de empréstimo. Tirando os quinze filmes que ficaram na Escola de Belas Artes, talvez a maioria dos outros vinte e oito filmes do período estejam hoje engordando a lista dos desaparecidos.

Exibidos até a exaustão para alunos e demais interessados (o vídeo só começou a ser usado para ministrar aulas na Escola de Belas Artes escolas no final da década de oitenta), a maioria dos filmes necessita de urgente restauração. O problema principal é a sulfuração¹³⁸, presente em todos os filmes do ciclo.

Por coincidência, foram estes os primeiros filmes em película que tive contato na minha vida, numa aula de *Semiologia da Imagem* ministrada na graduação por Alexandre Martins, na época professor substituto. O DVD *Cineclubismo Mineiro* iria integrar a parte prática do Mestrado em Artes Visuais do Alexandre Martins, curador da seleção, e com a defesa já marcada, uma equipe emergencial foi montada para atender o propósito. Alexandre selecionou o material, Nelson Barraza cuidou de toda a telecinagem. Fiquei a cargo da captura do material e da concepção gráfica (identidade visual), fazendo uma pré-seleção de imagens. Adriana Ferreira cuidou da autoria do disco. Alexandre Martins escreveu os textos que iriam compor os extras e o encarte, além de selecionar, juntamente com o Professor Luiz Nazario (que orientou todo o processo) as imagens que iriam

¹³⁸ Processo em que o filme vai amarelando com o passar do tempo, na maioria das vezes por consequência de uma má fixação do químico que segura a imagem captada, ou mesmo pela qualidade da película.

ilustrar o menu, o encarte e a capa. Em quatro dias tínhamos que finalizar o DVD e todo o material impresso. Porém, o que parecia ser uma tarefa fácil revelou-se uma verdadeira odisséia: os DVDs teimavam em não funcionar. O principal problema estava nas vinhetas iniciais, que saíam de sincronia com o áudio, e nas diversas telas com texto que usamos para os extras (usamos oito ao total). Acabamos descartando nos títulos seguintes a idéia de telas com texto, difíceis de serem confeccionadas, inoperantes em alguns aparelhos de DVD e de difícil leitura na tela, comprovando na prática que com nossa atual



Fonte: DVD Cineclubismo Mineiro.

DVD Cineclubismo Mineiro, a primeira autoriação do projeto Filmoteca Mineira.

televisão feita de *fields*¹³⁹ a leitura de textos é inviável. Outro problema decorreu do fato do material ter mais de cento e vinte minutos de duração, o que ultrapassava a capacidade inicial do disco (80min.), obrigando-nos a aumentar a taxa de compressão num primeiro momento. Conseguimos fazer cinco cópias para exibição e distribuição na banca do Mestrado de Alexandre Martins, mas já nesta primeira incursão identificamos erros na concepção do disco (lia em pouquíssimos aparelhos, reprovado até pelo aparelho *Pioneer* de uso profissional). Ficou acertado

¹³⁹ Os *fields*, ou meios-frames, são os elementos que ficam entre os frames, auxiliando na varredura constante de dados no vídeo e facilitando que a ação se desenvolva livre na televisão sem 'agarrar'. O computador não faz uso dos *fields*, deixando os quadros inteiros e não compactando a imagem exibida, daí o fato de imagens paradas (como texto) ficarem bem melhor no monitor do que na TV.

a partir deste DVD o formato das capas e encartes, os créditos, as logomarcas da *Ophicina Digital* e da *Filmoteca Mineira* (que criei), além das outras logomarcas e demais informações, como créditos padronizados.



A logo do projeto *Filmoteca Mineira* não tinha cor definida; de acordo com o visual gráfico de cada DVD produzido, a logo adotava uma cor correspondente, lembrando as viragens aplicadas em películas mudas.

Em 2004, chegamos à formatação final da mídia, após 09 tentativas. O principal problema estava nos menus de seleção de filmes, uma espécie de parede com quadros, na verdade fotogramas tirados

dos filmes. A disposição dos quadros na tela atrapalhava a navegação do menu, sendo preciso remanejar o espaço. Outra importante medida foi tomada, num primeiro processo do que podemos chamar de restauração: Os filmes, concebidos originalmente em preto e branco, estavam sulfurados (amarelados) pelo tempo. Na montagem do material, pude consertar este defeito descolorizando o filme e aplicando filtros de correção de brilho e contraste, devolvendo ao seu filme o aspecto original. A trilha sonora dos filmes foi trabalhada de forma que o barulho do carretel da máquina não interfira no áudio do filme. O filme *O começo é difícil*,



A logo da *Ophicina Digital*.

novamente o atentado (1969), de Camillo Souza Filho, concebido originalmente como filme mudo, tornava-se sonoro com o excesso de barulhos que a película

emitia ao passar pela máquina de projeção. Alguns fotogramas adicionais foram criados para suprir a deficiência dos que estavam na película, feitos a partir da informação dos anteriores e dos posteriores (base da restauração digital). Os mais danificados eram os fotogramas iniciais de *Rosa Rosae* (1968), de Rosa Antuña, e os intertítulos iniciais do filme *Ruptura* (1967), de José Américo Ribeiro.

Ruptura foi o filme escolhido para representar o DVD *Cineclubismo Mineiro* na apresentação do Box *Filмотeca Mineira*, feita no Museu Histórico Abílio Barreto, constituindo um dos momentos mais marcantes da mostra: dentre os presentes estavam o diretor José Américo Ribeiro, o também realizador daquele período e ex-professor da Escola de Belas Artes, Prof. Dr. José Tavares de Barros, e integrantes da atual administração da prefeitura de Belo Horizonte. Da impressão (ou re-impressão) de todos sobre o filme apresentado, algumas particularidades



Amílcar Martins lendo *O pequeno príncipe* na Lagoa da Pampulha, em *Ruptura*.

Fonte: DVD *Cineclubismo Mineiro*

destacam-se: a maioria observava o filme com a curiosidade de quem abria um baú há muito esquecido: imagens da Praça Sete ainda conservando os seus bondinhos invadiam a sala; divertiam-se os presentes com cenas do protagonista da trama

lendo *O pequeno príncipe* às margens da ainda não poluída Lagoa da Pampulha. O diretor emocionou-se ao rever seu filme, uma exibição que não estava especificada no programa do evento. Já os representantes da prefeitura prestavam mais atenção no jovem ator principal da película, o hoje político, conhecido socialmente (e em

particular pela Prefeitura, onde exerceu diversos cargos), ex-candidato à prefeitura de Belo Horizonte, Amílcar Vianna Martins, filho do Dr. Amílcar Vianna Martins.

Este reencontro do público com sua identidade audiovisual valeria mais um capítulo nesta dissertação, tamanha a quantidade de elementos que foram surgindo ao longo dos doze minutos de exibição de *Ruptura*. A ruptura acabou acontecendo não só entre os personagens da trama, mas também com os espectadores, que quebravam a barreira do tempo e reencontravam-se com o seu passado audiovisual. Um presente para nós do projeto Filmoteca Mineira, um verdadeiro exemplo prático de tudo o que foi exposto até agora na presente dissertação.

DVD Nota 10 Belas Artes

Nota 10 Belas Artes é uma seleção de dez dos melhores trabalhos em animação produzidos na Escola de Belas Artes entre 1997 e 2003, inicialmente uma encomenda do diretor da Escola de Belas Artes, Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha. A mostra seria exibida no *Encontro Internacional de Escolas de Cinema*



Latino-americanas, no Rio de Janeiro. Encarreguei-me da curadoria desse DVD, cuja seleção ficou a cargo de uma comissão formada por Luiz Nazario, Marco Anacleto e Marcelo La Carretta.

Na Escola de Belas Artes temos alunos iniciados nas artes plásticas e no cinema criando animações. Futuros artistas criando obras cuja característica está em que o suporte final das mesmas é uma imensa tela projetada. Por isso mesmo os alunos executam na Escola trabalhos tão diferenciados daqueles que são

normalmente vistos na televisão. No caso específico das animações desses alunos, notam-se sempre duas influências muito fortes: a da escola canadense do *National Film Board*, com suas animações de caráter experimental; e a própria formação acadêmica do aluno de Belas Artes, seguindo ao longo dos primeiros quatro anos disciplinas de Artes Plásticas e só nos anos seguintes trabalhando de fato com o cinema de animação. Nem tudo é perfeito nesta união das Artes Plásticas com a arte e a técnica cinematográfica: temos na Escola defeitos gravíssimos, como o uso constante de trilhas sonoras de filmes conhecidos (o que reduz a obra a um exercício, excluindo-a de festivais competitivos ou exibições comerciais); ou trabalhos sem um roteiro elaborado (com histórias, *gags*, e argumentos inferiores à concepção estética e à técnica empregada, que assim se perdem aos olhos impacientes do espectador). Herança da influência majoritária das Artes Plásticas (composição, cor) em detrimento das técnicas básicas que ajudam a estruturar um filme (produção, roteiro, domínio de técnicas audiovisuais). Outra questão polêmica é a questão dos direitos sobre o filme feito pelos alunos. Dividem-se as opiniões: os alunos acham que a Escola de Belas Artes não os auxilia devidamente na confecção de seus filmes (principalmente no âmbito técnico), nem oferece nenhuma ajuda na divulgação e distribuição dos mesmos. Portanto, a logomarca da Belas Artes ‘não mereceria’ figurar nos créditos, e os mais radicais nem deixam seus filmes na Escola. O outro lado diz que os filmes feitos para disciplinas da Escola, utilizando sua estrutura, seus equipamentos e o *Know-How* de seus professores e técnicos devem ter o crivo da Escola de Belas Artes, pois estes filmes não podem ser figurados como produções independentes. Se por um lado, o aluno deveria ter o orgulho de colocar a Logo da Escola de Belas Artes no filme (o que o

diferenciaria de outras produções ‘caseiras’), a Escola por outro lado poderia servir como filmoteca segura para estes filmes em questão, e entre estas novas possibilidades, estruturar projetos de divulgação deste material, o que seria benéfico para todos os lados.

A seleção dos filmes que integrariam o DVD *Nota 10 Belas Artes* baseou-se em três critérios: domínio da técnica utilizada, qualidade do argumento e trilha sonora adequada (embora nem todas tenham sido compostas para o filme). A mostra acabou sendo bem heterogênea, com técnicas e estilos variados. De uma seleção inicial de vinte e três filmes escolhemos dez, totalizando 50 minutos de duração. Três deles na época ainda estavam em fase de pós-produção: *Zé* (que acabou sendo substituído, pois não chegou a ficar pronto), *O navio negreiro* e *Verdades*.

Com esta mostra, uma seleção do que se produziu de melhor entre 1997 e 2003, conseguimos perceber claramente as influências das Artes Plásticas nos trabalhos dos alunos. Em *Zapping* e *Ogum*, há um belo trabalho de *stop motion*, técnica que consiste em movimentar bonecos articulados quadro a quadro fazendo uso de uma câmera. Para tanto, personagens e cenários são criados na maioria das vezes em dimensões reduzidas, tendo a iluminação do filme uma importância fundamental para o sucesso do mesmo. Assim como o recorte tradicional, animar bonecos é um trabalho complicado, pois exige um timing de cena perfeito: não há espaço para o erro. Uma cena inteira em *stop motion* precisará ser refeita se o movimento do personagem não for convincente. Por ser uma das técnicas que mais se aproximam da encenação de atores (com câmeras e cenários reais) o *stop motion* mantém seu encanto.

Existem casos onde os bonecos são deixados de lado e atores reais entram em cena, executando movimentos surreais. *Pixilation* é a técnica – e uma forma de expressão – largamente usada por Norman McLaren em diversos filmes do *National Film Board do Canadá*, como *Vizinhos* (Neighbours, 1952), Oscar de Melhor Animação. Muito utilizada nas animações da escola canadense, acabou sendo adotada no mundo inteiro, tornando-se a modalidade predileta dos alunos da Escola de Belas Artes. A razão dessa preferência está no fato de ser essa uma técnica de fácil execução, fazendo uso apenas de uma câmera que dispara quadro a quadro, iluminação apropriada e um bom argumento, e possibilitando resultados surpreendentes. O representante dessa modalidade na seleção é o filme *Pixel Fight*, um *pixilation* com inserções feitas no computador. Atores reais (todos alunos da Escola) foram filmados quadro a quadro. Essas imagens serviram como base para uma posterior manipulação digital, onde se adicionaram efeitos para que se parecessem com personagens de videogame. Um cenário virtual e efeitos de raios completam a atmosfera das cenas.

Para a técnica de recorte foram selecionados três exemplares que demonstram a variedade do que se pode obter dentro dessa modalidade, apenas fazendo uso da criatividade. *No meio do caminho tinha uma pedra* é o que se pode chamar de recorte tradicional, pois faz uso de movimentos da truca (mesa composta de engrenagens, com uma câmera acoplada no alto para fotografar quadro a quadro os desenhos) e seus personagens são concebidos e recortados artesanalmente. Usam-se palitos de dentes para movimentar pacientemente os personagens dentro do cenário, protegido por um vidro junto com as partes que não irão se movimentar nele. Já a animação de *Francisco* já havia sido feita no



Fonte: DVD Nota 10 Belas Artes.

Verdades.

papel, tendo os recortes como molde de decalque. O filme é um caso a parte nas técnicas citadas, pois faz uso de xilogravuras (gravuras feitas com entalhes na madeira transferidos para papel vegetal). Por ser uma técnica de artes plásticas, o filme ilustra bem o afirmado acima sobre “artistas plásticos criando animações”. O personagem previamente animado é transferido junto com o cenário para o papel. Esse papel é então digitalizado; Fazendo uso do computador, inserem-se máscaras em outras seqüências também criadas em xilogravura (no caso de *Francisco*, movimentos do rio), e a cena está pronta. Tendo custado imenso trabalho, esse filme em xilogravuras animadas é o único feito com *entalhes reais*, não se tendo conhecimento de outro artista que tenha se aventurado a usar técnica semelhante.

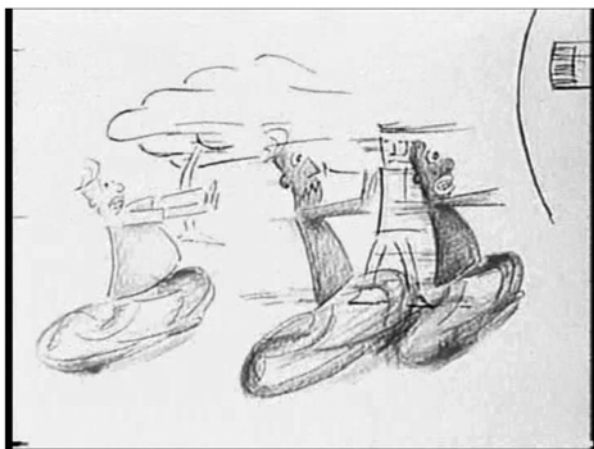
Verdades, assim como *No meio do caminho tinha uma pedra*, também faz uso da técnica do recorte tradicional, com apenas um diferencial: os movimentos da câmera e do personagem não são feitos numa *truca real*, e sim por uma *truca virtual* simulada em um programa de computador. Essa nova ferramenta praticamente elimina o antigo problema de ter que refazer uma seqüência inteira se

os movimentos falham, pois toda a animação pode ser alterada depois de pronta. Outros recursos adicionais que a nova técnica digital oferece, só para citar alguns exemplos: possibilidade de adir diversos planos (*layers*) na mesma seqüência; de amenizar as emendas existentes em um personagem tradicional de recorte; de obter com facilidade iluminação, movimentos de câmera e profundidade de campo; trabalhar virtualmente o eixo Z, elemento responsável pela tridimensionalidade. O *recorte digital*, como essa nova técnica tem sido chamada, aproxima-se da animação 3D com o mesmo encanto do artesanato da animação de recortes tradicional.

A possibilidade de trabalhar virtualmente o eixo Z nos computadores acabou criando uma nova modalidade de animação, baseada em primitivas geométricas e contando com um número infinito de aplicações: a animação tridimensional. O filme *Pico do Cogumelo* foi a primeira experiência da graduação nesse campo, mais um motivo para ter sido incluída na seleção. Todo baseado no antigo sistema operacional DOS, o programa usado para essa animação ainda tinha limitações próprias de sua época. Os programas evoluíram de forma espantosa, tanto que as animações de hoje tornam *Pico do Cogumelo* uma antigüidade do seu gênero. Porém, um fator importante torna o filme ainda atual: seu bem elaborado argumento e a maneira como a narrativa foi conduzida. Existe um *plot* que acompanhamos com interesse até o desfecho. Isso prova que não importa que a ferramenta seja antiquada ou que os recursos sejam escassos: o que faz um filme perdurar é sua capacidade de bem contar uma história interessante.

Mesmo no campo do 2D tradicional (caso das animações da Disney e a maioria dos desenhos da televisão) existe experimentação, e assim entendemos os

traços soltos de *Os Pipichadores*. Este filme, concebido inicialmente em preto e branco, acabou sendo prejudicado por uma inconseqüente exigência: como os filmes eram revelados no Rio de Janeiro *por empreitada*, no mesmo lote iam na maioria das vezes mais de duas animações, às vezes na mesma lata. Um dos realizadores daquele semestre desejava que o seu filme tivesse uma coloração azulada, mas preferiu não usar filtros na captura, optando por colocar este “efeito” no processo de revelação, feito no Rio. Por distração na hora da revelação do filme (ou achando que se tratava de uma exigência comum), *todos* os filmes ganharam a tal coloração, estragando irremediavelmente a fotografia dos mesmos. No caso de *Os Pipichadores*, um fator estava contra a sua ‘restauração’: o filme havia sido concebido em preto e branco, mas os protagonistas ganhavam cores à medida que a história ia avançando, um deles inclusive ganhando a cor azul. Este defeito pode ser finalmente consertado na confecção do *DVD Nota 10 Belas Artes*: fiquei a cargo desta restauração, limpando o azul das cenas em preto e branco e fazendo uso de máscaras e filtros nas cenas coloridas dos personagens. O resultado ainda guarda resquícios do azul, pois a tonalidade empregada era próxima do preto, dificultando



A “restauração” das cores originais no filme *Os pipichadores*.

Fonte: DVD Nota 10 Belas Artes.

sua remoção completa (o filme perdia referências de imagem). Felizmente, somente um espectador atento consegue perceber hoje o estrago causado no passado em *Os Pipichadores*. O trabalho durou alguns dias, mas valeu a pena.

O segundo filme selecionado que faz uso da técnica, *Chico Rei*, ilustra, por meio de animações, a cultura do congado de forma didática. Suas animações foram feitas desenhando-se os personagens quadro a quadro num papel, sendo a única diferença entre os dois a maneira como foram finalizados: enquanto *Os Pipichadores* usou papel e lápis de cor, *Chico Rei* usou o tradicional acetato (uma lâmina de plástico transparente) e tinta para finalizar seus personagens. É uma das últimas animações dentro da Escola a usar este tipo de suporte.

Falando em experimentação, não se pode deixar de mencionar *O navio negreiro*, filme feito com uma técnica complicada e que exige muita paciência: animação com areia. Consiste em animar pequenos grãos de areia da mesma forma que o recorte tradicional, iluminando-se por baixo para se conseguir um alto contraste da imagem. Exatamente por ser de natureza bastante instável, a areia é um material dos mais difíceis de serem animados, exigindo, desde o início, um completo entendimento do argumento, do roteiro e do storyboard, tendo-se ainda o cuidado de evitar formas e personagens detalhados ou bem definidos. Esta arte teve em Caroline Leaf uma das maiores divulgadoras, tendo muitas animações premiadas.

Essa seleção de filmes de animação, muito elogiada, ainda participou da mostra de cinema de animação *Cineanima Brasil*, em Belo Horizonte, e ganhou menção especial no *Encuentro Internacional de Escuelas de Cine*, em Montevideu, Uruguai, sendo confeccionado especialmente para o evento um DVD especial com legendas em espanhol para participar do concurso – trabalho que também assumi: somente no filme *Chico Rei*, de André Reis Martins, traduzi e inseri 59 letreiros; para *Verdades*, gravei toda a fala do personagem em espanhol.

O DVD foi um dos mais divulgados antes da confecção do Box. Por se tratar de uma mostra contemporânea de animação, seus filmes foram exaustivamente exibidos em festivais (enviados pela própria Escola) e programas como o *Curta Minas*, da Rede Minas de Televisão. Curiosamente esta seleção sempre é exibida na ordem original e sem adição de outros filmes de produção da Escola, o que infelizmente mostra que sem o projeto *Filмотeca Mineira*, a exibição deste material poderia não acontecer. Com esta seleção feita especialmente para o projeto, intocada em sua estrutura e usada exaustivamente pela Escola de Belas Artes, a impressão que se tem é a de que existem apenas estes filmes no acervo, o que está longe de ser verdade. A seleção deste DVD é apenas um exemplo do potencial que a Escola de Belas Artes oferece, mostrando não só toda a complexidade das técnicas de produção como também a magia que existe no cinema de animação, onde bonecos, desenhos e objetos realmente se tornam seres animados, dotados do poder de nos fazer rir, pensar, aprender e sonhar.

DVD Núcleo Regional de Cinema de Animação em Minas Gerais

Em 1982, já existia a vontade de alguns professores e implantar não só disciplinas de animação dentro da Escola de Belas Artes, mas criar uma nova habilitação. Desejo que foi colocado em prática em 1985, com a reforma curricular¹⁴⁰. A animação já havia



¹⁴⁰ PALHARES, Maria Amélia. *Memorial*. p. 25.

sido experimentada pelos alunos desde a implantação do FTC, em 1973: Alguns professores, como Maria Amélia Palhares e José Américo, já ofereciam aos seus alunos a possibilidade de usar a animação em seus exercícios práticos de fotografia e cinema, além de cursos de extensão ministrados por profissionais do ramo.

Com a habilitação em Cinema de Animação consolidada em 1986, foram feitos alguns convênios internacionais, sendo o maior deles com o *National Film Board* do Canadá, instituição que planejava, em conjunto com a extinta EMBRAFILME, criar núcleos de animação em vários pontos estratégicos do Brasil. A sede seria no Rio de Janeiro, com a recém criada CTAv, e a idéia dos coordenadores era a de espalhar núcleos de animação pelo Brasil inteiro. Minas Gerais encontrou dentro da Escola de Belas Artes a estrutura de que necessitava, e em agosto de 1988 foi criado o Núcleo Regional de Cinema de Animação em Minas Gerais¹⁴¹. Dos quinze alunos selecionados através de currículo e entrevista, oito eram alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes. O Núcleo Regional de Cinema de Animação em Minas Gerais foi o único que teve vida longa, cumprindo os prazos e estimativa de produção dos filmes e terminando somente após o decreto do governo Collor que acabaria com a EMBRAFILME, em 1990. A animação em Minas Gerais teria na Escola de Belas Artes o seu *porto seguro* graças à infra-estrutura da Universidade. O *Núcleo* teve sua experiência resguardada no curso de animação, ajudando a mesma com a adição de equipamentos e consolidando a já forte graduação.

Esta história, esquecida durante anos nos arquivos da Escola de Belas Artes, foi lembrada por Marco Anacleto em sua Dissertação de Mestrado e por mim no

¹⁴¹ PALHARES, Maria Amélia. *Memorial*. p. 28.

documentário *O cinema de animação na UFMG*. Para a composição deste DVD, garimpamos durante meses o acervo em VHS da Escola de Belas Artes, e acabei encontrando outros materiais que ajudam a contar esta história, como entrevistas concebidas pelos alunos à extinta Rede Manchete de televisão e a Rede Minas. Tivemos gratas surpresas, como o encontro de um negativo em preto e branco do que seria a primeira experiência em animação dos integrantes do *Núcleo*, um divertido pixilation. Marco Anacleto reconheceu o filme e chamou a atenção para o fato deste negativo em preto e branco ser na verdade uma cópia do original, colorido, e que este filme estaria guardado em algum lugar. Nelson Barraza, um dos responsáveis técnicos da Escola, conseguiu encontrar este filme, mas ele já estava irremediavelmente deteriorado, o que nos deixou como única opção posicionar a cópia em preto e branco, adicionar trilha e apresentá-la no lugar da original. A positivação foi feita no próprio computador.

Dentre os extras, destaca-se a adição de um material antigo, feito para o programa *Agenda* da Rede Minas (depoimentos de alunos explicando como conceberam suas animações para o *Núcleo*) com uma curiosa apresentação do Professor de Fotografia do Departamento, Luis Felipe Cabral.

Todos os filmes da primeira fase do Núcleo, 13 no total, estão no DVD. Este título foi um dos que mais exigiram pesquisa, pois o material estava espalhado em todos



Fonte: DVD Núcleo Regional
de Animação em Minas Gerais.

MU.

os formatos disponíveis na Escola, do 16mm ao BetaCam e VHS. Soma-se o material aos extras, acrescido do documentário já citado *O Cinema de Animação na UFMG*. Planeja-se uma continuação, tanto deste documentário quanto de outro DVD contendo a chamada segunda fase do *Núcleo*. Esta fase teve vida curta, pois a EMBRAFILME e o convênio já estavam sendo desfeitos. Mas ainda teve fôlego para produzir três filmes, todos muito bem elaborados e que podem ser nominadas como as animações mais importantes do período. *Balançando na gangorra* (1993), de Tânia Anaya foi o primeiro filme da Escola que participou do *Festival Hiroshima de Animação*, um dos mais importantes festivais do gênero, e pela dificuldade em encontrar informações sobre a participação dos filmes da Escola em festivais, arrisca-se a dizer que é o único. *Para perdão dos pecados* (1993), de Marta Neves, é até hoje o mais longo filme feito em animação dentro da escola de Belas Artes, dez minutos, número espantoso para uma animação feita normalmente por apenas uma pessoa.

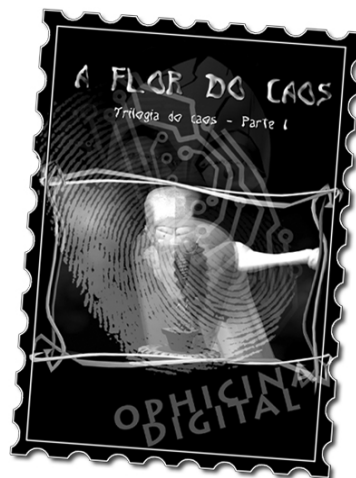
O terceiro filme, *Arienrot*, do diretor Alexandre Albuquerque, teve uma produção mais complicada, não sendo finalizado dentro da Escola de Belas Artes, o que representa um problema para a nossa pesquisa. O que se levantou até o momento sobre a animação são pencil tests e demais exercícios feitos durante a sua breve produção na Escola de Belas Artes, perdidas no meio da intensa migração de tecnologias (neste período, o FTC deixou de usar a película 16mm, adotando o padrão de vídeo U-Matic, sendo por sua vez descontinuado para dar lugar ao atual sistema BetaCam, padrão que ainda resiste ao novo formato da Escola, o DVCam). Pelos testes de animação, pode-se ter uma idéia da qualidade de animação que *Arienrot* estava ganhando no processo, e seria hoje seguramente um dos melhores

filmes feitos pelo Núcleo. O que resta saber é se o filme está finalizado dentro das dependências da Escola ou o perdemos, o que seria uma perda lastimável.

As novas gerações dos alunos da Escola poderão finalmente assistir aos filmes recuperados desta proveitosa experiência, e mergulhar no passado acompanhando os primeiros passos de nomes hoje conhecidos no cinema de animação de Minas Gerais, outrora alunos descobrindo a magia dessa arte. O resgate desses filmes representa não só um resgate da memória, mas também um conhecimento do passado da Escola que enriquece o presente e aponta com mais clareza para o seu futuro. É simplesmente a história do cinema de animação na Escola de Belas Artes sendo finalmente contada através de suas produções recuperadas.

DVD A Flor do Caos – Trilogia do Caos parte I

O DVD *A flor do caos* foi o quarto DVD produzido. Os filmes que compõem a Trilogia do Caos são frutos de um projeto ambicioso, intitulado *Animação Expressionista*¹⁴². Financiada pela FAPEMIG, CNPq e pela bolsa CAPES, o projeto consiste em realizar três curta-metragens de animação, tendo como temática a evolução desordenada e sem escrúpulos da ciência e como padrão estético o Expressionismo alemão.



¹⁴² Projeto iniciado em 1998 com orientação do Prof. Dr. Luiz Nazario e que contou com a participação de vários alunos da Escola de Belas Artes.

A única dificuldade da pesquisa somente dizia respeito à identidade visual e autoração do DVD, pois além do projeto em questão ser coordenado pelo Prof. Dr. Luiz Nazario, o filme dispunha de vasto material audiovisual, coletado e cuidadosamente armazenado ao longo de sua produção. Este armazenamento foi a base para a criação de uma biblioteca, um banco de dados digital, organizado por Alessandro Costa e base da sua atual tese de doutorado pelo Icx-UFMG.

O filme, pensado inicialmente em Stop Motion, acabou sendo gerado no âmbito virtual: Animação 3D para as cenas principais, Recorte digital para as cenas secundárias. No segundo filme, ocorrem até interações entre as duas modalidades de animação, mostrando que as duas vertentes podem dialogar num mesmo filme. De fato, este novo patamar de possibilidades trazem inovações e progressos, mas carregam outros problemas gerados pela nova tecnologia: como conservar e restaurar bens “virtuais”? O suporte digital ainda é muito jovem para ter uma definição correta da idade que ele pode alcançar, mas já podemos estabelecer alguns critérios para a melhor conservação deste material.

De início, podemos constatar que o atual sistema não foi originado para durar muito tempo, principal viés da nova tecnologia: o formato digital se torna obsoleto numa velocidade espantosa. Podemos dizer, a exemplo das moviolas e do *Vitaphone*, que além de preservar o formato devemos preservar também as máquinas que o exibem. Mas como preservar um computador obsoleto? Como garantir que todas as suas peças vão perdurar, e como garantir a sobrevivência do software, programa que concebeu o arquivo em questão? Os programas também se tornam obsoletos, o próprio projeto Animação Expressionista já usa a quarta versão do Estúdio Max 2.0, a 6.5. Outro problema: o sistema atual de conservação

dos arquivos do projeto está numa base eletro-mecânica (o Hard Disc, ou HD), um suporte extremamente precário, cheio de pequenas peças e passível de curto e defeito de ordem mecânica, impedindo irremediavelmente o acesso se danificado. O DVD, apesar de ser apontado como a evolução dos *backups* de segurança por ter uma capacidade considerável de armazenamento, também é uma mídia frágil, bastando uma pequena queda e um arranhão para destruir vários arquivos. Além destes problemas, há ainda o fato de que várias empresas de software usam uma metodologia de compressão e formatação de arquivos própria, às vezes só lida pelos programas de origem, que chamamos de *codecs*. Como assegurar que estes complexos materiais audiovisuais poderão ser vistos no futuro?

A solução pode estar no formato mais antigo após a película: o meio magnético. Ainda hoje pode ser considerado o suporte mais seguro já criado para a guarda de material audiovisual. A fita magnética já sai de fábrica protegida por uma forte caixa de plástico. Suas engrenagens apenas obedecem a um padrão de adaptação, limitando assim os acidentes por uso indevido e/ou falha mecânica. O único fator que pesa é a sua instabilidade frente a condições climáticas adversas: Uma fita magnética mal-condicionada pode se tornar uma colônia de fungos devido à sua eventual “caixa protetora”. Entende-se como suporte magnético as fitas no formato VHS, BetaCam, DVCam, Mini-DV, etc.

Atualmente, a melhor maneira de se preservar as matrizes em DVD é a fita Mini-DV. Explica-se: a qualidade alcançada por uma Mini-DV atende perfeitamente as necessidades de uma mídia DVD, além de ser atualmente no mercado a melhor em termos de custo-benefício. Além deste suporte, deve-se preservar em DVDs de dados a autoria e os demais menus.

A equipe de produção da Trilogia do Caos seguiu à risca as recomendações dadas pelo coordenador técnico Marco Antônio Anacleto, e o resultado pode ser conferido no extenso banco de imagens gerado pelo projeto, certamente a produção mais documentada da Escola de Belas Artes. A terceira parte da Trilogia parece seguir o mesmo caminho: todos os modelos 3D das produções anteriores estão sendo aproveitados neste terceiro filme, graças a um cuidado técnico em migrar os projetos à medida que os programas evoluíam. Um caminho seguro que usa a experiência como referência.



Fonte: DVD Trilogia do caos – Parte I - A flor do caos

A flor do caos.

DVD Cinema e Propaganda – Filmes da Ex-República Democrática Alemã

Em 1997 o Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes recebeu uma curiosa doação: com a queda do Muro de Berlim, a República Democrática da Alemanha desativou seu Consulado, doando à Escola de Belas Artes seu acervo de 183



Imagens do DVD *Cinema e Propaganda*.

Fonte: DVD *Cinema e Propaganda*.

tornar públicas algumas pérolas desconhecidas. Rolos de filmes de propaganda da Alemanha, com imagens do país arrasado pela Segunda Guerra Mundial sendo reconstruído foram selecionados pela curadora Soraia Nunes,

mestranda em Artes Visuais. O material contou ainda com um ensaio de Alexandre Martins. É certamente um dos mais interessantes DVDs produzidos pelo Projeto *Filмотeca Mineira*, devido ao seu conteúdo incomum.

As películas em 16mm deram bastante trabalho aos pesquisadores do projeto. Por já estarem desgastadas e com as cores esmaecidas, o telecine não estava conseguindo captar corretamente as imagens geradas. Para piorar, o filme corria o risco de arrebentar a qualquer momento da projeção. Para solucionar o problema, foi montado um telecine improvisado: a imagem era projetada numa tela branca dentro do Estúdio da Escola de Belas Artes, e esta imagem projetada era gravada diretamente por uma câmera Sony PD150 DVCam. O áudio do projetor também era captado diretamente pela câmera. O resultado já superava os anteriores, bastando apenas umas pequenas restaurações no áudio original, feitas no computador. A escolha dos filmes narrados em português foi determinante, além de exibirem interessantes imagens de Berlim destruída e sendo aos poucos reconstruída, importante memória audiovisual de uma nação arrasada e reerguida. O *DVD Cinema e propaganda* é motivo de orgulho para o nosso projeto, pois nele elevamos o âmbito da revitalização a níveis internacionais de restauração da memória.

DVD Memória e Cinema

Vols. I, II e III

O CRAV iniciou sua colaboração na produção dos DVDs com títulos do seu acervo e do acervo comum EBA / CRAV no final de 2003, produzindo inicialmente o DVD *Memória e Cinema*, coletânea em três volumes de curtas-metragens cujo tema é a história do cinema mineiro, com curadoria de Alexandre Pimenta. Estes filmes são o resultado prático do projeto





O Cinematógrafo em Belo Horizonte, uma das ricas imagens que ilustram os curtas do projeto *Memória e Cinema*.

Fonte: DVD *Memória e Cinema III*

Memória e Cinema coordenado pelo Prof. Dr. Evandro Lemos da Cunha, uma continuação do Projeto *Núcleo de documentação: Imagens de Minas*. Graças a esse projeto o Departamento de Fotografia e Cinema adquiriu os primeiros

equipamentos de vídeo, possibilitando as primeiras *edições lineares por VT* dentro da Escola de Belas Artes. Nas apresentações dos filmes, o ator Mateus Nachtergaele ressaltava a importância das produções, todas voltadas para a revitalização da memória cinematográfica mineira.

Os filmes não tiveram maiores problemas de migração para o DVD, estando todos catalogados e em boas condições de uso nos arquivos em BetaCam da Escola. Concebidos inicialmente em forma de blocos de programas para exibição em TV, foi necessária apenas uma pequena edição para acrescentar a todos os filmes as respectivas apresentações. Auxiliei na autoriação dos DVDs, criando um efeito visual para os menus. O volume I tem como fundo a Avenida Afonso Penna no começo dos anos 1950, época em que Belo Horizonte sustentava o título de *Cidade Jardim*. No segundo volume, é o viaduto Santa Teresa que ocupa lugar de destaque, ficando o volume III com a imagem dos bondes elétricos. As fotos possuem uma cor especial, que determina a coloração dos botões do volume seguinte, formando um ciclo.

Na capa dos DVDs, uma foto do cine Metr pole na sua fase  urea ressuscita os valores que esta seleção de filmes tanto querem divulgar. Histórias do cinema, de seus autores, de seus filmes e até da cidade que acolheu toda esta produção, conhecida na época de sua construção como uma *Tapera Revolvida*, são assuntos largamente abordados pelos DVDs. Uma importante fonte de referência para os iniciados no estudo da história do cinema mineiro.

DVD *Reminiscências & BHIS: 10 minutos de história, 10 minutos de modernidade*

Este DVD apresenta uma associação da produção passada e presente de uma mesma cidade, estabelecendo paralelos num sentido de reflexão sobre a obra de ontem e a de hoje. O formato do menu já sugere a linha, sendo um dos mais elaborados do projeto: os filmes antigos são vistos acessando o menu pela esquerda, encontrando como fundo em movimento o “Pirulito” da Praça Sete nos seus primeiros anos e uma marchinha de carnaval. Ao entrar nos filmes *contemporâneos*, a imagem do fundo funde-se com a atual Praça Sete e sons de *modems* conectando à *internet*, fazendo com que o espectador passe por uma rápida visita pelo tempo.



O menu em movimento do DVD *10 minutos...*, um dos mais elaborados da coleção.

Fonte: DVD *10 minutos de história, 10 minutos de modernidade*.

Nos *dez minutos de história*, é com orgulho que o projeto *Filмотeca Mineira* lança pela primeira vez em DVD o filme *Reminiscências*, de Aristides Junqueira (1909), considerado a mais antiga película preservada do Brasil.



Fonte: DVD 10 minutos de história, 10 minutos de modernidade.

Reminiscências, o mais antigo filme conservado do Brasil.

Trata-se de um filme raro, mineiro, guardado com zelo pela família Junqueira, daí o seu bom estado de conservação. A filmagem foi feita na casa da família Junqueira, em Belo Horizonte, com duração de dez minutos. A película recebeu tratamento especial, reduzindo-se a razão de aspecto e acrescentando-se uma trilha sonora de época. É comum dar este tipo de tratamento aos filmes do início do cinema, pois correm o risco de terem sua imagem cortada na tela da televisão (existe uma *área cega*, onde o tubo de imagem se encaixa e por isso perde-se de 10% a 20% da imagem exibida). O som aproxima o filme do espectador contemporâneo, lembrando também que normalmente os filmes mudos eram exibidos com acompanhamentos musicais. O mesmo tratamento foi dados aos outros filmes desta parte, todos pertencentes do acervo do Crav.

10 minutos de modernidade é o resultado do projeto *Belo Horizonte Imagem e Som*, que consistia em dez filmes com a proposta de um minuto cada um, e que tivessem como enfoque principal a cidade de Belo Horizonte. O resultado estabelece um contraponto entre a produção atual e as produções do passado,

mostrando que ambas podem conviver no mesmo espaço – e no mesmo DVD – pois constituem um interessante paralelo de reflexão sobre o cinema mineiro e a cidade de Belo Horizonte.

DVD Canção da Primavera

Outra pérola do cinema mudo mineiro ganhou seu primeiro título nacional em DVD: *Canção da Primavera*, de Igino Bonfioli. Para contar a história deste filme, é preciso voltar no tempo. Em 1975, o recém criado Departamento de Fotografia e Cinema da UFMG concentrava-se em recuperar os filmes de



Bonfioli, um dos pioneiros em cinematografia de Minas Gerais. As condições eram precárias, e os filmes, em nitrato, corriam o risco da autocombustão, pondo em risco todo o acervo¹⁴³. Numa operação conjunta das Cinematecas Brasileira e Funarte, conseguiram recuperar num primeiro momento três filmes importantes da obra do artista: *Canção da Primavera*, *Tormenta* e o documentário *Minas Antiga*. Os resultados foram exibidos no *Encontro de Pesquisadores de Cinema*, em Brasília e Belo Horizonte; nas cinematecas do Rio de Janeiro e São Paulo. No Palácio das Artes, em Belo Horizonte, os filmes restaurados foram exibidos aos remanescentes da família Bonfioli. Por gratidão e confiança, no mesmo ano as filhas de Igino Bonfioli, Sylvia e Leonor, doaram todo o material que ainda

¹⁴³ RIBEIRO, José Américo. *Memorial*. p.16

possuíam para o Departamento de Fotografia e Cinema. À medida que o acervo ia sendo ampliado, as verbas para a conservação do mesmo iam aumentando. O resultado é que no início dos anos oitenta todo o acervo do Bonfioli estava à disposição para consulta, devidamente catalogado, em cópias em 35mm e 16mm feitas em acetato a partir da matriz original, restaurada, conservada e guardada nas dependências da Funarte e da



Canção da Primavera.

Fonte: DVD *Canção da Primavera*.

Fundação Cinemateca Brasileira, infelizmente o processo parou nesta época, provocando um abandono do material e a conseqüente perda do controle sobre o mesmo. Hoje, o material de Igino Bonfioli é um dos mais abandonados do acervo.

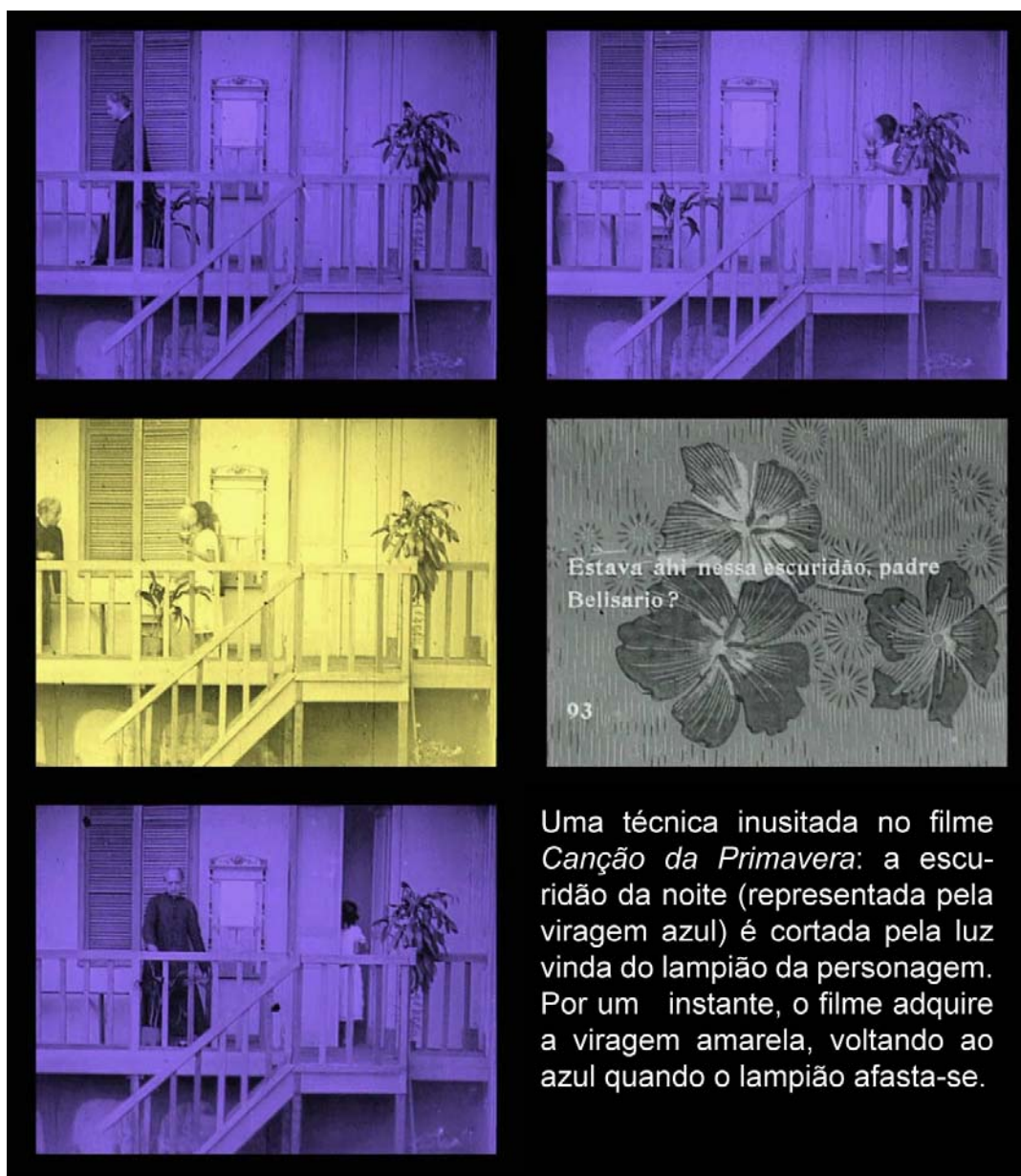
A produção deste DVD foi das mais árduas. Primeiro porque a Escola de Belas Artes detém os direitos sobre a obra de Bonfioli, o que eleva ainda mais a responsabilidade sobre a autoria e veiculação deste material na nova mídia. Tarefa que se revelou gratificante para os pesquisadores, que puderam recorrer ao Acervo Igino Bonfioli doado à Escola: fotos, intertítulos originais, material de divulgação e o roteiro datilografado pelo próprio diretor, com o mapeamento completo das viragens que o filme continha. Depois de frustradas tentativas de telecinagem do desgastado rolo de 120 minutos, constatou-se que faltavam, na única cópia depositada na Escola, aproximadamente 30 minutos que constavam da duração original do filme. Encomendou-se então uma cópia em Beta de *Canção da primavera*, telecinado anos atrás pela Funarte àquela instituição. Quando a

nova cópia em Betacam chegou, foi um alívio verificar que aquela cópia estava completa e em perfeitas condições. Como as partituras originais haviam sido perdidas, André Reis Martins inseriu um acompanhamento musical com composições de Carlos Gomes, contemporâneo de Bonfioli e autor de músicas provavelmente muito próximas das originais. Mas havia outro problema: como muitos intertítulos estavam quase ilegíveis na cópia, e cerca de 60 haviam sido perdidos, todos eles acabaram sendo refeitos por André Reis Martins a partir da digitalização do material original, com reconstituição dos faltantes a partir do roteiro.

Antes de descoberto o roteiro, gerou polêmica a questão das viragens do filme, pois já existia o desejo de acrescentá-las no original mesmo não sabendo se elas realmente existiram. Existia um anseio de tentar reconstruir um filme mudo em todo seu potencial, mas como adicionar música e cor a um filme sem inevitavelmente alterar os propósitos do diretor sobre sua obra? Como imaginar a emoção que Bonfioli gostaria de ter passado em cada seqüência de seu filme de duas horas? Até onde um pesquisador pode intervir, mesmo munido das melhores intenções, no intuito de restaurar uma obra tal como ela teria sido criada em sua época? Essas perguntas tiraram o sono dos pesquisadores e do próprio coordenador. Sabíamos do risco que corríamos, pois tínhamos conhecimento de notáveis fracassos nesse campo, como o da “restauração” de *Metropolis*, de Fritz Lang, por Giorgio Moroder, usando uma trilha composta pelo grupo de rock Queen¹⁴⁴. A descoberta das viragens no roteiro original de Bonfioli trouxe a todos

¹⁴⁴ NAZARIO, Luiz. *Viagens imaginárias*, in: NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*, p.236; KOERBER, Martin. *Notes on the restoration of Metropolis*, pp. 01-04.

grande alívio, e revelou práticas engenhosas do cineasta, um autodidata que fabricava as próprias máquinas de projeção. Uma das viragens em azul, que representava a noite, era substituída por uma viragem amarela quando um personagem carregando um lampião entrava em cena, voltando ao azul quando este se afastava. Uma solução brilhante para os poucos recursos que o cineasta dispunha, em mais uma prova de sua genialidade. As viragens seguiram à risca o



Fonte: DVD *Canção da Primavera*.

Uma técnica inusitada no filme *Canção da Primavera*: a escuridão da noite (representada pela viragem azul) é cortada pela luz vinda do lampião da personagem. Por um instante, o filme adquire a viragem amarela, voltando ao azul quando o lampião afasta-se.

roteiro original, mas seguramente não mantêm o *mesmo encanto e brilho* que as viragens originais em nitrato, como atesta o professor de cinema José Tavares de Barros. Mas a música de acompanhamento permanece, de qualquer forma, um “paliativo”, que não pretende em momento algum substituir a trilha original perdida talvez para sempre. Só podemos, nesse caso, pedir licença e desculpas a Igino Bonfioli aonde quer que ele esteja, e esperar que não se zangue com nosso atrevimento.

O filme *Canção da primavera* procurou ser reconstruído em sua essência, e acabou sendo o trabalho que mais se aproximou do que podemos chamar de uma *restauração*, e não a convencional remasterização que vínhamos praticando nos outros DVDs. Foram remodelados todos os intertítulos e acrescentadas viragens nas cenas; foi diminuída a razão de aspecto para respeitar a margem da TV e adicionada uma trilha sonora da época, um processo que ao todo acabou exigindo das nossas máquinas mais que qualquer outro título em DVD produzido na Ophicina Digital.

Futuro: finalmente uma filmoteca na Escola de Belas Artes?

Historicamente, pode-se dizer que o processo de restauração, conservação, divulgação e pesquisa de filmes surgiu paralelamente à criação do Departamento de Fotografia e Cinema, em 1973. Num primeiro momento, pesquisava-se sobre a obra cinematográfica de Igino Bonfioli, pioneiro na área em Minas Gerais. O resultado dos esforços em preservar estes filmes pode ser verificado no voto de confiança dado pela família Bonfioli ao doar o material que ainda possuíam para a

salvaguarda do Departamento, como citado anteriormente. Este esforço foi novamente reconhecido em 1982, ao receber uma verba de pesquisa significativa por parte do CNPq¹⁴⁵.

Este reconhecimento propiciou vôos mais ousados: o Projeto *Núcleo de documentação: Imagens de Minas*, coordenado pelo Prof. Dr. José Américo Ribeiro e tendo como pesquisadores os professores Evandro José Lemos da Cunha, Silvino José de Castro, Heitor Capuzzo Filho e Luiz Gonzaga Teixeira visava um resgate audiovisual das produções do início da cultura cinematográfica de Minas Gerais. Buscava um enfoque amplo, talvez por tratar de um estudo pioneiro sobre o tema. Exaltados com as novas possibilidades que viriam a surgir com a ampliação do espaço físico da Escola de Belas Artes, seus organizadores apostavam na criação de um *Centro de Referência e Memória Cinematográfica* nas dependências da Escola:

Suas atividades de pesquisa, desenvolvidas tradicionalmente desde sua criação, ainda que em condições técnicas e materiais pouco satisfatórias e com reduzido número de professores/pesquisadores, vem-se impondo, desde então, no quadro da pesquisa cinematográfica que se realiza no país. Assim é que, fruto de importante trabalho de prospecção a produção cinematográfica do Estado – já localizou, recuperou, catalogou e investigou preliminarmente significativo acervo de filmes realizados, de 1909 a 1970 (...) – assumiu papel de liderança na pesquisa cinematográfica nacional participando, entre outras atividades, da criação e, posteriormente, estruturando e sediando, por vários períodos, o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (CPCB), entidade civil

¹⁴⁵ RIBEIRO, José Américo. *Memorial*. p. 43.

legalmente registrada.(...) No quadro dessas considerações introdutórias, o presente projeto, resultado da lenta maturação das atividades de pesquisa do Departamento, configura singular proposta que visa a ação da Universidade, em integração com outras agências públicas e particulares, no processo de produção de bens culturais do país, com vistas à sua efetiva inserção no sistema mercadológico de consumo. Vencida a primeira etapa do processo de recuperação, o acervo obtido permanece hoje, por mais de dez anos, simplesmente depositado nos arquivos, aberto apenas aos especialistas da área. Justifica-se, por si mesmo, um projeto que pretende organizar todo o material recuperado, completar as descrições analíticas já iniciadas, pelo seu interesse potencial não apenas para os estudiosos do cinema, mas também para todos aqueles que, sob um enfoque histórico, antropológico, sociológico e político, necessitam de um contato visual com os valores da cultura mineira ¹⁴⁶.

O Departamento, ainda em sua fase de implantação, já se preocupava com seu acervo, de acesso “somente aos especialistas da área”. José Américo ainda abordava outra questão: *O FTC se preocupava em recuperar filmes mais antigos, não levando em consideração os realizados mais recentemente*. Devem ser preservados não só os filmes dos anos 1920 e 1930, mas também com a produção Cineclubista dos anos 1960. Vale lembrar que a observação data de 1975¹⁴⁷. De fato,

¹⁴⁶ TEIXEIRA, Luiz Gonzaga. *Projeto Núcleo de documentação: imagens de Minas*, p. 05.

¹⁴⁷ RIBEIRO, José Américo. *O Cinema em Belo Horizonte, do cineclubismo à produção cinematográfica da década de 60*, p.19.

estes filmes só voltaram a ter o devido cuidado anos depois, sendo finalmente remasterizados em 2003, no projeto *Filmoteca Mineira*. Em 1975, estes filmes tinham pouco mais de 10 anos, e seguramente apresentavam melhores condições de uso do que nos 40 anos que se seguiram antes de sua revitalização.

Houve uma continuação deste projeto, intitulado *Memória e Cinema*, coordenado pelo Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha e que consistia na produção de curtas metragens visando o resgate da memória audiovisual de Minas Gerais, como já previa o projeto antecessor, *Imagens de Minas*:

Difusão: Promover a divulgação do material, em suporte fílmico ou videográfico, por todos os meios disponíveis, no território do Estado e, supletivamente, no país e no exterior. Etapa significativa do projeto, visa oferecer à comunidade mineira condições de conhecer momentos expressivos da evolução política, social e cultural de sua história recente, em registros documentais que a expressividade imagética particulariza.(.) Registre-se que, além da apresentação de filmes originais, em curta, média ou longa metragem, serão exibidas também produções contemporâneas, em vídeo ou filme, realizadas por professores, pesquisadores e cineastas da equipe que, utilizando trechos ou fragmentos de filmes de época, promovam, em seus trabalhos, a atualização e reflexão de temas, de modo a possibilitar sua leitura contemporânea¹⁴⁸.

Para o projeto *Memória e Cinema* foram adquiridos aparelhos profissionais de videotape, formato BetaCam. O avanço na pesquisa do acervo propiciou avanços

¹⁴⁸ TEIXEIRA, Luiz Gonzaga. *Projeto Núcleo de Documentação: imagens de Minas*. p. 12.

tecnológicos no Departamento, que até 1997 trabalhava de forma precária com películas 16mm. (Para a revelação dos filmes, viajava-se a São Paulo ou Rio de Janeiro, pois em Minas Gerais não existia laboratório. Um tanque feito de maneira artesanal era usado para revelar pequenos testes). Os filmes feitos no projeto *Memória e Cinema* acabaram integrando o box *Filmoteca Mineira*, último projeto feito em prol do acervo. Por sua vez, o projeto *Filmoteca Mineira* representa numa linha histórica a quarta tentativa feita a favor da memória audiovisual da Escola de Belas Artes, mas olhando para trás, vemos que estamos num *interminável recomeço*. Avanços são tidos com o passar dos anos, mas frases como *quase intocado acervo* e *primeiro levantamento do estado dos filmes* são comuns a todos os projetos apresentados até hoje, talvez porque todos os projetos partem do princípio de que o acervo está cada dia que passa mais deteriorado. Ainda hoje existem películas em Nitrato em condições favoráveis à sua combustão dentro do Departamento, um dado gravíssimo levantado ainda em 1975 por José Américo Ribeiro. O local onde atualmente o acervo está é incrivelmente contrário a todos os levantamentos feitos pela própria Escola sobre a conservação de filmes: Local abafado, com *carpete*, de difícil ventilação e anexado a uma sala de aula de acesso constante, representando um risco para o professor e seus alunos.

Quando se fala em preservar, quase sempre a idéia que as pessoas têm é a da coisa velha, que ficou esquecida na poeira do tempo porque foram criadas coisas novas para a substituírem. Não é bem assim. Talvez por serem mais facilmente produzidos em vídeo e digital, os filmes novos estão cada vez mais descartáveis, feitos sem a preocupação de durar mais que uma semana. Preservar significa tentar manter acesa a chama de um material que ainda vale a pena ser visto, seja por seu

valor histórico e testemunhal, seja pela qualidade de seu conteúdo, resgatando memórias e conservando-as para as próximas gerações.

Neste contexto, um último dado extremamente preocupante precisa ser levantado. De todos os projetos, apenas o *Filmoteca Mineira*, de 2003, previa a conservação, restauração e divulgação das animações produzidas na Escola de Belas Artes. José Américo já salientava em 1975 a tendência dos projetos de pesquisa em favorecer quase que exclusivamente as produções mais antigas. As animações da Escola constituem o material mais novo do acervo, talvez por isso não tenham maior atenção por parte dos projetos anteriores ao *Filmoteca Mineira*.

Em breve histórico, podemos constatar que em 1988, ano de intensa produção do Departamento em convênio com o *National Film Board do Canadá* e a Embrafilme, foram produzidos 13 filmes de animação pelo Núcleo, mais oito filmes de animação feitos por alunos da graduação, todos depositados no acervo da Escola nos mais variados formatos (16mm, U-Matic, Betacam e VHS). Em 2004, plena era digital, com a Escola melhor equipada, o saldo de filmes depositados no acervo do Departamento é *zero*. O mesmo número parece se repetir em 2005. Em poucos anos, isso significa a *extinção da memória audiovisual recente da Escola de Belas Artes*.

Dois prováveis motivos explicam esse hiato: Os alunos hoje assimilam mais a produção técnica dos seus exercícios, finalizando-os em casa sem contar com a participação da área técnica da Escola (em geral, os que se preocupavam com a salvaguarda dos filmes); e a Escola por sua vez não orientou devidamente os alunos sobre a importância de manter seus filmes no acervo. O Departamento de Fotografia e Cinema hoje se preocupa quase que exclusivamente em ampliar seu

espaço para *produzir mais*, não importando se este mesmo material irá desaparecer no ano seguinte. Nos últimos festivais, os filmes exibidos pela Escola eram fruto dos esforços da área de pesquisa, em particular o Projeto *Filmoteca Mineira*. O Departamento precisa de uma reformulação, visando uma *retomada de valores*. Uma política de conservação, restauração e divulgação das suas produções é hoje mais do que nunca necessária. A criação de um setor que cuide de toda a manipulação deste material tornou-se uma obrigação, já que não é possível se manter indiferente frente a este acervo que cresce e se deteriora a cada dia.

O próximo projeto precisa ser a criação da *Filmoteca Belas Artes*, um espaço que tenha como atribuições principais conservar, restaurar e promover o acervo de produções da Escola. A idéia é que se avance num sentido de aprofundamento da área de pesquisa dentro de nossas próprias produções, buscando uma identidade. Num sentido prático, salvaria as produções já incorporadas ao acervo e facilitaria a conservação do material hoje produzido. *Filmoteca*, como diz sua definição, é a formação de um banco de arquivos audiovisuais do núcleo em que ela está inserida. Com o histórico da Escola de Belas Artes em produzir projetos bem sucedidos nesta área, fica fácil prever qual seria o resultado de uma iniciativa de um projeto desta magnitude.

Uma definição sobre a situação do nosso rico e hoje mais do que nunca ameaçado acervo é necessária. É o futuro da memória audiovisual da Escola de Belas Artes que está em jogo. E uma escola de cinema sem passado fílmico simplesmente perde sua *razão de ser*. Como diria Martin Scorsese: *se os filmes vão desaparecer, para quê fazê-los?* Vale a reflexão.

Conclusão

Sobre o passado e o futuro do cinema

E sou celulóide, não aço; Oh, Deus da máquina, tenha piedade. (...) Eu sou uma fita delicada de celulóide - empregue-me mal e eu decepçiono milhares; queira-me bem e eu cresço e instruo o mundo.

A. P. Hollis, *A oração do filme*, 1920 ¹⁴⁹.

A revolução tecnológica pela qual estamos passando parece não ter fim. No século XX, presenciamos mais mudanças do que todos os séculos anteriores reunidos. A invenção do cinema foi apenas uma peça nessa avalanche de inovações realizadas pelo homem nos últimos 150 anos de sua existência. Considerado primeiramente apenas uma invenção interessante; depois atração irresistível, mais tarde a mais nova e importante das artes; logo em seguida transformado em poderosa indústria de entretenimento de massa e máquina de propaganda, o cinema evoluiu paralelamente aos progressos da técnica. Mas, assim como todas as invenções calcadas em progressos tecnológicos, o cinema perdia uma boa parte de seu passado à medida que sua técnica evoluía. Seguiram-se inovações após inovações, mas não conservava o que ia sendo alcançado. Nos termos de cultura livresca seria como deixar apodrecer em úmidos porões livros importantes apenas porque agora se imprimem livros em papel de qualidade superior. O cinema, antes considerado por alguns intelectuais do começo do século XX como *espetáculo de párias*¹⁵⁰, não foi imediatamente reconhecido como expressão artística, e mais

¹⁴⁹ Apud: USAI, Paolo Cherchi. *Silent Cinema: an introduction*, p. 206.

¹⁵⁰ FERRO, Marc. *Cinema e história*, p. 71.

tempo ainda levou para ser percebido como documento histórico. Somente em 1920 o homem começou a preocupar-se com a preservação da memória audiovisual para as gerações futuras. E apenas nos anos 1950 descobriu-se que o cinema não era eterno. As engenhosas máquinas de captura da realidade e seu suporte fílmico que propiciou *a mágica* do movimento contínuo, a *impressão da realidade*, não suportaram nem meio século de existência. O cinema tornou-se, depois do teatro e da dança, a mais efêmera das artes: e à diferença do teatro e da dança, que reafirmam a cada apresentação seu momento único, o cinema *ilude* o espectador, que acredita erroneamente que a imagem impressa na película durará para sempre, quando na verdade pode desaparecer bem diante dos seus olhos.

Mesmo os artistas do cinema, envoltos na magia da imagem, tornam-se vítimas dessa ilusão e imaginam que seus filmes perdurarão por si mesmos, sem se preocupar em conservá-los, investindo toda sua energia na produção. Se esse pensamento se generalizasse para as outras artes, não teríamos mais o que expor nos museus, não restaria mais nenhum traço das cidades antigas e medievais que o Oriente e a Europa conservam, ou das cidades coloniais na América. O filme deveria ser considerado, para além de seu efeito imediato sobre os contemporâneos, como um documento para as gerações futuras, um documento que ajudará o homem a entender a época e o passado, um registro vivo da cultura de uma sociedade, assim como o visionário Matuszewski já o entendia em 1898 ¹⁵¹. Se tivéssemos conservado melhor o cinema, hoje teríamos um registro muito mais completo da história do progresso alcançado pelo homem do século XX. É pelo

¹⁵¹ Ver Anexo III.

cinema que podemos ver os grandes líderes políticos e os homens ilustres do passado, ouvir os discursos que mudaram o mundo, assim como assistir ao desfile dos homens comuns, assistir ao seu modo de vida - como se pareciam e se comportavam; que veículos usavam para se transportarem; a que passatempos se entregavam; milhares de pequenos fragmentos da vida que compõem a imensa memória audiovisual.

A sombra que se projeta sobre o novo cinema digital que está nascendo é a de um novo *esquecimento* de tudo o que já foi feito. Embevecidas pelo sempre sedutor progresso, as novas gerações afastam-se do estudo da história do cinema – dos construtores da linguagem cinematográfica (Méliès, Griffith, Eissenstein, Chaplin, Gance, Hitchcock, Welles...) e se lançam à “produção de filmes” esquecendo-se de que o cinema exige um mínimo de conhecimento técnico e artístico para ser feito. No Brasil, o quadro chega ao absurdo: nos anos 1960, os “bem informados” sabiam que o cinema nacional tinha nascido com *Limite*, de Mário Peixoto. Nos anos 1970, os “bem informados” asseguravam que não existia cinema no Brasil antes de Humberto Mauro. Nos anos 1980, os “bem informados” apontaram a obra de Glauber Rocha como o verdadeiro marco do nascimento do cinema nacional. Hoje, os “bem informados” afirmam que, antes de *Central do Brasil*, de Walter Salles, só havia pornochanchada.

Se os filmes desaparecem, para que fazê-los? De que vale o esforço artístico e técnico se esse irá desintegrar-se na poeira do tempo, sem perdurar para o proveito de futuras gerações? Cineastas como Brian de Palma, Martin Scorsese, George Lucas, Steven Spielberg, Bernardo Bertolucci, Pedro Almodóvar e tantos outros não abrem mão de aprender com o passado fílmico, e dele tiram lições para seu próprio

trabalho atual, prática que deveria ser seguida por todos aqueles que desejam trabalhar em cinema. A conservação do passado fílmico só se tornou possível porque alguém, em algum lugar, simplesmente *guardou uma cópia do filme*. Muitas vezes, essas pessoas não eram cineastas ou produtores: a conservação do cinema ocorreu principalmente graças a pessoas comuns, que queriam salvar os filmes porque acreditavam que aquelas latas de rolos de película constituíam uma parte importante de suas vidas, e queriam dividir essa experiência com outros que pensavam da mesma forma. Esse pensamento levaria à criação de cineclubes, filmotecas e cinematecas. Esse trabalho rendeu importantes fontes de inspiração e aprendizagem: os cineastas da *Nouvelle Vague* francesa, por exemplo, proclamavam-se *filhos da cinemateca*, local onde todo o passado cinematográfico pode ser visto e revisto. E este local só foi possível através dos esforços de pessoas como Henri Langlois, considerado em sua época como um *louco*: foi graças a esses *dragões* que guardaram filmes, que já consideravam como *tesouros de cinemateca*, que uma parte da história do cinema foi preservada. Somente pelo trabalho, muitas vezes realmente insano, desses *dragões enfurecidos* espalhados pelo mundo é que se puderam até hoje conservar fragmentos importantes da breve, mas já tão devastada, memória audiovisual do mundo.

O cinema tem uma história difícil de se contar. Não se pode dizer com certeza quem foi de fato o pioneiro em realizar determinado feito ou técnica, pois 90% dos filmes produzidos no mundo desapareceram. Os filmes nasceram *para pegar fogo*, graças a uma combinação explosiva da emulsão de nitrato e o tempo. Logo depois os filmes evoluíram: não pegavam mais fogo, mas viravam água e vinagre e perdiam as cores. O novo cinema digital não entra em combustão nem se

liquefaz, mas por ser virtual ele pode num piscar de olhos simplesmente evaporar-se no ar - “ir para o espaço”, conforme a expressão já corrente, utilizada sempre que se perdem arquivos por qualquer acidente.

O digital não é o vilão da história, muito pelo contrário. Nunca tivemos tanto acesso ao que já foi feito no passado. Nas comemorações do centenário do cinema, nomes de diretores esquecidos voltaram a ter merecido destaque. O DVD trouxe de volta em versões restauradas pérolas perdidas, relíquias de nossa ainda vasta memória audiovisual. Quando bem empregadas, as novas tecnologias tornam-se reforços imprescindíveis para salvar a memória audiovisual do mundo. A verdadeira evolução do cinema se dará quando o mundo dedicar à conservação o mesmo tempo, espaço, dinheiro e energia que emprega na produção: as práticas de conservação correriam paralelamente às práticas de produção, as grandes salas de exibição relançariam periodicamente os velhos filmes restaurados na mesma proporção em que seriam lançados os novos filmes produzidos. Enfim, antes de tentar responder à questão: “para onde vai o cinema”, devemos perguntar: “de onde veio o cinema”. Pois só conhecendo o passado poderemos entender o presente e caminhar com segurança em direção ao futuro.



Fonte: USAI, Paolo Cherchi. The death of Cinema.

Executivos "se livrando" das películas 35mm em evento que comemorava o início da era digital (Nova York, 2000). A mentalidade futurista está longe de acabar, já que o filme antigo, considerado "obsoleto", é jogado fora para dar lugar a novidades.

Bibliografia

ALVAREZ, José Carlos. *Breve historia del cine uruguayo*. Montevideu: Cinemateca Uruguay, 1957.

ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1986.

BERNARDERT, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

CALIL, Augusto et al. *Cinemateca Imaginária. Cinema & Memória*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

EDMONDONSON, Ray. *Filosofia e princípios dos arquivos audiovisuais*. Paris: UNESCO, 2004.

EINSESTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EINSESTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISNER, Lotte. *Ich hatte einst ein schönes Vaterland (Eu tive outrora uma bela pátria)*. München: DTV, 1984.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Expressão e Cultura, 1966.

GORENSTEIN, Lina; TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza (Orgs.). *Ensaio sobre a intolerância, inquisição, Marranismo e Anti-semitismo*. São Paulo: Humanitas / FAPESP / LEI, 2002.

HERTOGS, Daan; KLERK, Nico. *Disorderly Order: Colors in silent film - The Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stchting Nederlands Filmmuseum, 1996.

- KRAUSS, Rosalind. *Espaço Analítico: Futurismo e Construtivismo*, in: *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.
- L'EXCEPTION. *Le Banquet Imaginaire*. Paris: Gallimard, 2002.
- LABAKI, Amir. *Folha conta 100 anos de cinema*. São Paulo: Imago, 1995.
- MALTIN, Leonard. *Movie & Video Guide 2000*. New York: Signet, 1999.
- NAZARIO, Luiz (org). *Catálogo Filmoteca Mineira*. Belo Horizonte, 2004.
- NAZARIO, Luiz (org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- NAZARIO, Luiz *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Laboratório Multimídia da Escola de Belas Artes da UFMG, 1999.
- NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- PALHARES, Maria Amélia. *Memorial*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes - UFMG, 2003.
- PEDREIRA, Paulo Antônio. *Imagens do movimento: introduzindo ao cinema*, Petrópolis: vozes, 1981
- PEIXOTO, Mário. *Limite: "Scenario" original*. Rio de Janeiro: Sette Letras: Arquivo Mário Peixoto, 1996.
- RAMOS, Fernão, MIRANDA (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 2000.
- RIBEIRO, José Américo. *Memorial*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes - UFMG, 1991.
- RIBEIRO, José Américo. *O Cinema em Belo Horizonte: Do cineclubismo à produção cinematográfica da década de 60*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

- SADOUL, George. *Historie générale du cinema*. Paris: Denoël, 1946.
- SADOUL, Georges. *El cine, su história y su técnica*. México DF: Fondo de cultura Económica, 1952.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SUROWIEC, Catherine (Ed.). *The Lumière Project. The European Film Achieves at the Crossroads*. Lisboa: Projecto Lumière, 1996.
- TEIXEIRA, Luiz Gonzaga. *Cinema e ação cultural - Anexos*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes - UFMG, 1993.
- TEIXEIRA, Luiz Gonzaga. *Memorial*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes - UFMG, 1993.
- THOMPSON, Frank. *Lost Films: Important Movies that Disappeared*. Nova York: Citadel Press Book, 1995.
- THOMPSON, David e CHRISTIE, Ian. *Scorsese por Scorsese*. Lisboa: Arte e Comunicação, 1989.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- USAI, Paolo Cherchi. *Silent cinema: an introduction*. London: British Film Institute, 2000.
- USAI, Paolo Cherchi. *The death of cinema. History, cultural memory and the digital dark age*. London: British Film Institute, 2001.
- VIANY, Alex, *introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra – Embrafilme 1987.
- WELLES, Orson e BOGDANOVICH, Peter. *Este é Orson Welles*. São Paulo: Ed. Globo, 1992.
- WHITE, David Manning; AVERSON, Richard. *El arma de Celuloide*. Buenos Aires: Marymar 1972.

ZAPPIOLA, Guillermo. *El cine mudo en Uruguay*. Montevideu: Cinemateca Uruguay, 1989.

ZAPPIOLA, Guillermo; CARRIL, Manuel Martínez. *La historia no oficial del cine uruguayo*. Montevideu: Cinemateca Uruguay e Ed. Banda Oriental, 2002.

Catálogos e Guias

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ESCUELAS DE CINE. Montevideu: Cinemateca Uruguay, 2003.

Guia de Vídeo e DVD 2003. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2002

KOERBER, Martin. Notes on the restoration of Metropolis.

Mostra Tesouros da Cinemateca. Rio de Janeiro, 2002.

PRODUÇÃO MINEIRA DE CURTAS - MÉDIAS - VÍDEOS. 1990/2003 – Belo Horizonte: Associação Curta Minas ABD, 2003.

Revistas

Revista Carta Capital, ANO VIII, nº 198. 17 de julho de 2002

Revista Cinearte – 6 de fevereiro de 1929

Revista L'Italia futurista nº. 9, setembro de 1916.

Journal of Film Preservation nº52. Fiaf, abril de 1996.

Journal of Film Preservation nº56. Fiaf, junho de 1998.

Revista L'Italia futurista, nº. 9, setembro de 1916.

Manuais

Film Preservation 1993: A Study of the Current State of American Film Preservation. Washington DC: Librarian of Congress, 1993

Manual de Catalogação de filmes. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002

Manual de Operações. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2002

Pinnacle Edition – Reference Manual. New York: Pinnacle, 2003.

Internet

A monumental cinemateca de Montevideú. Diário O Paraense, 28/02/2003, in: <http://www.oparaense.com/cultura12.htm>, ativo em 21/07/2003.

ABC- Associação Brasileira de Cinematografia, in: <http://publique.abcine.org.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=19&infoid=150>, ativo em 23/06/2005.

AMIA - Association of Moving Image Archivists, in: <http://www.amianet.org>, ativo em 15/02/2005.

An introduction to Framework, in: <http://www.frameworkonline.com/about2.htm>, ativo em 14/03/2005.

Biblioteca do Congresso, in: <http://www.loc.gov/>, ativo em 21/05/2005.

Bloqueio financeiro ameaça cinemateca de Montevideú. Diário O Paraense, 25/02/2004, in: <http://www.oparaense.com/cultura-45.htm>, ativo em 12/05/2004.

Centre Nacional de La Cinématographie, in: <http://www.cnc.fr/>, ativo em 23/06/2005.

Cinemateca Brasileira, in: <http://www.cinemateca.org.br/>, ativo em 23/06/2005.

Cinemateca Francesa, in: <http://www.cinemathequefrancaise.com/>, ativo em 26/07/2004.

Cresce produção de cinema e TV no Uruguai. Jornal do Commercio. Recife, 04/07/99, in: http://www2.uol.com.br/JC/_1999/0407/in0407f.htm, ativo em 22/06/2005.

Diário do Nordeste, in: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=230931>, ativo em 12/05/2005.

Difundiendo nuestro cine. Diário El País, 18/12/2003, in: <http://www.elpais.com.uy/Buscador/result.asp?p=Manuel%20Martínez%20Carril>, ativo em 22/06/2005.

FIAF, in: <http://www.fiafnet.org/es/>, ativo em 27/05/2005.

FIAT/IFTA - International Federation of Television Archives, in: <http://www.fiatifta.org>, ativo em 15/02/2005.

Film Forever, in: <http://www.filmforever.org/>, ativo em 21/06/2005.

Futuro imperfecto. Correio Brasiliense, 12/11/2000, in: http://www2.correioweb.com.br/cw/2000-11-12/mat_16483.htm, ativo em 20/12/2004.

Gosfilmofond of Russia, in: <http://www.aha.ru/~filmfond/indexe.htm>, ativo em 20/06/2005.

História del cine latinoamericano, in: <http://www.geocities.com/Hollywood/Picture/4369/Enlaces.htm>, ativo em 20/06/2005.

IASA - International Association of Sound and Audiovisual Archives, in: <http://www.iasa-web.org>, ativo em 15/02/2005.

Instituto Lumière, in: <http://www.institut-lumiere.org/english/frames.html>, ativo em 05/04/2005.

Internet Movie DataBase, in: <http://www.imdb.com>, ativo em 15/05/2005.

JVC, in: <http://www.jvc.com/company/index.jsp?pageID=2>, ativo em 30/05/2005.

La AUF y Cinemateca tenían guardado un tesoro mundial. Diário El País, 22/05/2004, in:

<http://www.elpais.com.uy/Buscador/result.asp?p=Manuel%20Martínez%20Carril>, ativo em 22/06/2005.

Les independants du primer siècle, in: http://www.lips.org/bio_Reynaud_GB.asp, ativo em 12/10/2004.

Los 50 de la Cinemateca. Diário El País, 18/12/2003, in: <http://www.elpais.com.uy/Buscador/result.asp?p=Manuel%20Martínez%20Carril>, ativo em 22/06/2005.

Los uruguayos enfrentados a una pantalla: História del cine latinoamericano, in: <http://www.geocities.com/Hollywood/Picture/4369/Enlaces.htm>, ativo em 14/02/2005.

MAM Rio de Janeiro, in: <http://www.mamrio.org.br/>, ativo em 20/06/2005.

Milestone Films, in: <http://www.milestonefilms.com/movie.php/madl/>, ativo em 27/05/2005.

MoMa, in: <http://www.moma.org/>, ativo em 05/05/2005.

National Film Preservation Foundation, in: <http://www.filmpreservation.org/>, ativo em 15/02/2005.

News on Podernone Festival, in: http://www.labyrinth.net.au/~muffin/news-home_c.html, ativo em 27/05/2005.

NIETO, Víctor Hugo. Premios de la producción uruguaya de cine. Actualización: 31 de mayo de 2004, in: <http://www.geocities.com/vhnieto/main.htm>, ativo em 19/06/2005.

O Cruzeiro.Net in: <http://www.cruzeironet.com.br/run/33/163706.shl#>, ativo em 02/04/05.

O Uruguai e seu tempo detido em El Viaje Hacia El Mar. Revista Super Interessante Online, in: http://super.abril.uol.com.br/aberta/colunas/index_cinema_28_11_03.html, ativo em 15/05/2004.

Otra historia del cine soviético (1926-1968). La conservación como acto de historia, in: http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=8304&area=cine&contenido=/cine/film/dore/dore_notas/2004/marzo/dore_sovietico.html, ativo em 27/05/2005.

Revista Contracampo, n°. 34, in: <http://www.contracampo.he.com.br/34>, ativo em 03/03/2004.

Revista Contracampo, n°. 48, in: <http://www.contracampo.he.com.br/48>, ativo em 03/03/2004.

Revista Eletronica Cineuropa, in: <http://www.cineuropa.org/newsdetail.aspx?lang=spa&documentID=17323>, ativo em 27/05/2005.

Scrivere Fumetti, in: <http://www.fumetti.org/goria/scrivere/002.htm>, ativo em 27/05/2005.

Sony Capsule, in: <http://www.sony.net/Fun/capsule/index2.html>, ativo em 30/05/2005.

Sterling do Brasil, in: <http://www.sterlingdobrasil.com.br/>, ativo em 12/05/2004.

The Progressive Silent Film List, in: <http://www.silentera.com>, ativo em 26/04/2005.

UNESCO, Initiative for world cinema, in: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=3122&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, ativo em 15/05/2005.

UNESCO, Recomendação sobre a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento da UNESCO (aprovada pela conferência geral em sua 21ª reunião. Belgrado, 27 de outubro de 1980), in: <http://portal.unesco.org/en/>, ativo em 23/06/2005.

World Cinema - Germaine Dulac, in: <http://www.geocities.com/Paris/Metro/9384/directors/dulac.htm>, ativo em 26/05/2005.

Palestras

COELHO, Fernanda. Palestra ministrada no CRAV, em Belo Horizonte, a 15/04/2004.

NAZARIO, Luiz. “A era digital”, in: Políticas de Acervo: o acesso da produção cinematográfica e videográfica nas escolas, dentro do Seminário Nacional

Cinema Educação – Construção de uma política pública de memória e formação da cultura da imagem, na Escola de Belas Artes, 8/10/2004.

Filmes

Documentário *90 anos do Cinema Brasileiro*. Rede Manchete de Televisão, 1988.

Documentário *Reconstruindo um clássico: a marca da maldade*. (*Reconstructing Evil*, 1999), da Universal Studios/ Colleen A Benn.

Documentário *Salvadores de Imagens* (*Keepers of the frame*. 1999), da WinStar Productions.

DVD *Deus e o diabo na terra do sol*. Disco dois: Extras

DVD *Metropolis* – Restored Authorized Edition. Extras: *Notes on the restoration of Metropolis* (*Filmrestaurierung am Beispiel Metropolis*, 2001), de Martin Koerber.

Programa *Almanaque*, exibido pela Globo News em 02/03/2005.

Jornais

O Estado de S. Paulo, 27 de setembro de 1996. *Scorsese declara amor e dedicação à arte*. Entrevista originalmente publicada no International Press Syndicate, traduzida por Josepha Szwarcuch.

O Estado de S. Paulo, 04 de outubro de 2001. *O mensageiro do diabo em cópia restaurada*.

O Estado de S. Paulo, 18 de fevereiro de 2005. *Terra em transe brilha entre clássicos em Berlim*.

Anexo I

A experiência uruguaia

A cinemateca mais antiga e ativa da América Latina completou 50 anos em 2001. Comportando atualmente sete salas de projeção, espalhadas pelos *shoppings* e ruas da capital, ela possui, em seu acervo, 14 mil títulos e, em 2000, exibiu nada menos que 1.200 programas para um público de 450 mil pessoas. Para manter-se (trata-se de uma agência particular), essa cinemateca conta com 10 mil sócios, que pagam o equivalente a cerca de R\$ 10 mensais, além do funcionamento da videoteca e da escola de cinema¹⁵².

Os números impressionam, ainda mais quando se revela que a cinemateca em questão é a do Uruguai, país que tem pouco mais de 3,2 milhões de pessoas, o equivalente a um bairro de São Paulo. São números que refletem o cuidado e a determinação do povo uruguaio com a preservação e divulgação de sua cultura cinematográfica. Como se não bastasse ter o próprio circuito de exibição, a Cinemateca Uruguaia ainda desenvolve projetos de formação de platéias em colégios da rede pública e consegue abrir espaço para títulos de perfil menos comercial até nos famosos complexos multinacionais de cinemas. Com o sugestivo *slogan* "*¡Viva la diferencia!*", mantém sessões semanais nas principais salas de projeção de *shoppings* e *multiplex*, ampliando consideravelmente seu público e oferecendo alternativas aos *Blockbusters*. Que essa saudável diferença, única na América Latina, continue sempre viva¹⁵³.

¹⁵² A monumental cinemateca de Montevideú. Diário O Paraense, 28/02/2003, in: <http://www.oparaense.com/cultura12.htm>, ativo em 21/07/2003.

¹⁵³ A monumental cinemateca de Montevideú. Diário O Paraense, 28/02/2003, in: <http://www.oparaense.com/cultura12.htm>, ativo em 21/07/2003.

A história cinematográfica do Uruguai não começou diferente de outras partes do mundo. Um festival de silhuetas realizado em 1839 mostrava o General Rivera entrando triunfante no chamado *Monte VI Del Oeste*, mais tarde conhecido como a cidade de Montevideu. Outros brinquedos óticos vieram, a maioria dos quais importada da França. Marcaram presença o *Gran Cosmorama*, o *Gabinete Óptico*, *Fuegos Diamantinos*, *Daguerreoticos*, e diversos outros instrumentos dessa espécie. A primeira crônica sobre cinema escrita no país, a do jornal *El Siglo*, já mencionava, em 28 de dezembro de 1896, os ‘fantásticos filmes *Salida de los Obreros... La llegada de un tren*’, relatando a primeira exibição, privada, que ocorrera em 18 de julho daquele ano. O local da exibição, *Le Salon Rouge*, situava-se na Rua 25 de maio, n°. 287, na mesma sala onde antes se encontrava o *Dianorama* ¹⁵⁴.

Ávidos consumidores das idéias que vinham do velho continente, os uruguaios acabaram confundindo o nome daquele engenhoso aparelho dos irmãos Lumière: ao invés de *Cinematógrafo*, insistiam em chamá-lo de *Biógrafo*, na verdade outro invento similar entre os vários que competiram com o dos Lumière¹⁵⁵. Mas talvez nesse equívoco os uruguaios tenham compreendido bem uma das funções da nova linguagem: contar fatos e costumes com *precisão biográfica*. Não tardam as produções nacionais: Félix Olivier, com uma câmera comprada dos Lumière, realiza em 1898 o primeiro filme uruguaio de que se tem notícia: *Uma carrera de ciclismo en el velodromo de Arroyo Seco*. Olivier trabalharia em 1900 com Georges Méliès, aprendendo alguns de seus truques.

¹⁵⁴ ZAPPIOLA, Guillermo; CARRIL, Manuel Martínez. *La historia no oficial del cine uruguayo*, p. 09.

¹⁵⁵ ALVAREZ, José Carlos. *Breve história del cine uruguayo*, p. 03.

Acabou fazendo filmes próprios, onde ele mesmo atuava, para promover suas atividades de pintor e letrista. Félix Olivier se tornaria também projetorista, abrindo um pequeno cinema na Avenida 18 de Julio. Coincidência ou não, esta avenida, que é uma das mais importantes da capital, é onde se encontra hoje a principal sala de exibição da Cinemateca.

Merece destaque, neste período, a figura de Lorenzo Adroher. Comprando em 1909 sete câmeras e um projetor dos Lumière, formaria juntamente com seu irmão, Juan Adroher, a primeira empresa cinematográfica do Uruguai, instalaram seu *Biógrafo Lumière* na Rua Florida (local que seria mais tarde o Cine Independência), realizando, entre 1910 e 1914, importantes filmes documentários, num processo parecido com o dos *cavadores*¹⁵⁶ no Brasil, infelizmente, todas essas produções estão hoje desaparecidas. Dos filmes *Desfile de la marinería Española por las calles 18 de Julio y Sarandí*, *Carreras en Maroñas* e *Procesión de Corpus Christi* sobraram apenas resenhas e críticas da época¹⁵⁷.

Do período silencioso, restam poucos documentários, salvos de constantes incêndios. Esse problema reflete-se na história da Cinemateca, e por vezes até na história do próprio país. Manuel Martinez Carril e Guillermo Zapiola, descrevem no prólogo do livro *La historia no oficial del cine uruguayo*, um fato curioso dos primórdios do cinema nacional:

*“Almas de la costa” (1923, Juan Borges) foi o primeiro filme uruguiaio;
em 1938, “Vocación?”, de Rina Massardi, foi a primeira película lírica sul-*

¹⁵⁶ *Los uruguayos enfrentados a una pantalla: História del cine latinoamericano*, in: <http://www.geocities.com/Hollywood/Picture/4369/Enlaces.htm>, ativo em 14/02/2005.

¹⁵⁷ *Los uruguayos enfrentados a una pantalla: História del cine latinoamericano*, in: <http://www.geocities.com/Hollywood/Picture/4369/Enlaces.htm>, ativo em 14/02/2005.

americana; mas, em 1979, “El lugar del humo”, que ainda por cima era uma co-produção argentina de Eva Landek, foi novamente anunciada como o primeiro longa metragem uruguaio; e apenas quinze anos depois, “El dirigible”, de Pablo Dotta, era novamente (anúncio oficial em Cannes) “o primeiro filme do cinema uruguaio”. Nunca, em nenhum país, o cinema nasceu tantas vezes. O que eleva a suspeita de que os cineastas emergentes nunca tinham visto o cinema do seu país, ou esse cinema morria depois de cada filme lançado, e era preciso começar de novo. A rigor, pelo que se sabe, longas-metragens uruguaios existem desde 1919 (“Pervanche”, de Leon Ibañez Saavedra, tio-avô do atual presidente do país), mas agora parece difícil saber até onde este distante antecedente (destruído pouco depois da estréia por um marido enciumado pela pecaminosa atriz protagonista) era realmente uma primeira ficção de longa duração. Desde então, foram realizados mais de cinquenta longas, fora o fato de o cinema nacional existir desde 1898, quando o armador catalão emigrado, Félix Oliver, filma “Carrera de bicicletas en el Velódromo de Arroyo Seco”¹⁵⁸.

O cinema uruguaio sempre viveu uma crise de identidade, a mesma que aflige vários países subdesenvolvidos. Seus cineastas sempre procuram fora de seu país referências cinematográficas, e talvez por isso o descaso às produções locais. Os primeiros documentários uruguaios foram produzidos na época da extensa guerra civil entre *blancos e colorados*¹⁵⁹, mas os cineastas uruguaios preferiram

¹⁵⁸ CARRIL, Manuel Martinez, ZAPIOLA, Guillermo. *La historia no oficial del cine uruguayo*, p. 03.

¹⁵⁹ Partidos vigentes até hoje no Uruguai; corresponderiam aos partidos Democrata e Republicano norte-americanos, ou às facções de Ruralistas x Urbanistas.

filmar a aristocracia andando em luxuosos carros, festas, piqueniques em parques urbanos e corrida de bicicletas, de preferência que as sangrentas batalhas.

Este descaso acabou propiciando um equívoco histórico gigantesco, atingindo inclusive os livros de história uruguaios. A guerra civil entre *blancos e colorados*, iniciada em meados de 1839, e só terminada em 1904, quando o presidente José Batlle y Ordoñez finalmente controlou com méritos a fúria dos Blancos, era assim contada nos livros de história: os *colorados*, heróis da resistência, eram ovacionados pelo *caráter e raça* que demonstraram diante de uma situação tão adversa. Mas era tudo mentira. Um documentário de 1904, recentemente descoberto na República Tcheca, revelou que a guerra terminou em um simples acordo entre cavalheiros, sem nenhum ato heróico. A película de 50 minutos caiu como uma bomba em arraigadas convicções alimentadas por superficiais livros de história; este documento se encontra devidamente



La paz de 1904.

Fonte: CARRIL, Manuel Martínez; ZAPOLA, Guillermo. La historia no oficial del cine uruguayo.

arquivado na Cinemateca Uruguiaia. A *força das imagens destruiu todos os mitos criados pelos historiadores sobre a guerra de 1904*, comentou às gargalhadas Manuel Martínez Carril, presidente da Cinemateca: *‘As imagens, guardadas em alguma prateleira de Praga, ajudaram a reformular todo o conceito que*

*tínhamos sobre o fato*¹⁶⁰. Um francês de sobrenome Corbicier, enviado a Montevideu pela empresa argentina *Lepage* em busca de imagens para os *noticiários de atualidades*, teria realizado o polêmico filme, intitulado *La paz de 1904*.

Desde 1895 documentaristas registram a trajetória da humanidade. Ainda na Cinemateca Uruguaia estão armazenadas latas que contêm flagrantes da Espanha pré-Guerra Civil. Imagens raras, analisadas com regularidade por estudiosos de todos os cantos do mundo. É o cinema preenchendo os buracos da documentação escrita, dando vida aos conceitos, revelando verdades factuais e corrigindo as falsas interpretações dos historiadores oficiais¹⁶¹.

Dos primeiros longas-metragens, realizados desde 1919, apenas um acabou sendo lançado, em 1923: *Almas de la costa*, produção da empresa uruguaia *Charrúa Films*, dirigida por Juan Antonio Borges. O filme foi bem aceito por parte do público, até então habituado a assistir a pequenos documentários, ficando em cartaz por dois anos. De *Almas de la costa*, restam hoje apenas quarenta e três minutos¹⁶².

El pequeño héroe del Arroyo de oro (1929), filme do documentarista Carlos Alonso, é considerado pelos uruguaios como a maior obra do cinema mudo nacional, algo parecido com o culto que a crítica brasileira dedica ao filme *Limite* (1930), de Mário Peixoto. Não pelas histórias, que atingem pólos opostos

¹⁶⁰ *Futuro imperfeito*. Correio Brasiliense, 12/11/2000, in: http://www2.correioweb.com.br/cw/2000-11-12/mat_16483.htm, ativo em 20/12/2004.

¹⁶¹ *Futuro imperfeito*. Correio Brasiliense, 12/11/2000, in: http://www2.correioweb.com.br/cw/2000-11-12/mat_16483.htm, ativo em 20/12/2004.

¹⁶² *Los uruguayos enfrentados a una pantalla: História del cine latinoamericano*, in: <http://www.geocities.com/Hollywood/Picture/4369/Enlaces.htm>, ativo em 14/02/2005.

(enquanto *Limite* elabora metáforas para angústias existenciais, *El pequeño héroe...* brilha pela caracterização realista e extremamente detalhada dos fatos da trama), mas por terem sido realizados com poucos recursos, na mesma época, e por serem o único longa-metragem da carreira de seus respectivos diretores.

El pequeño héroe del Arroyo de oro é baseado num caso real, ocorrido em 29 de maio de 1929, uma tragédia que chocou a população. Carlos Alonso adaptou para seu filme uma crônica escrita por José Sanches Flores. Valeu-se também do frescor dos fatos, filmando nos locais onde o crime aconteceu, reconstituindo-o nos mínimos detalhes. O menino Dionísio Dias chega numa delegacia, gravemente ferido, com um bebê nos braços. Num *flashback*, conta aos policiais que seu pai, velho camponês da comarca de *Treinta e Tres*, havia enlouquecido e atacado a



Fonte: CARILL, Manuel Martínez; ZAPICOLA, Guillermo. La historia no oficial del cine uruguayo.

Pequeño héroe del Arroyo de oro, grande êxito do cinema mudo uruguaio.

família a punhaladas. Um vizinho que tentou impedir acabou morto. Somente o menino, num ato de coragem, conseguiu fugir com a irmãzinha, andando quilômetros até a delegacia mais próxima. Depois de contar sua história, Dionísio Dias morre a caminho do hospital. O filme reconta com sutilezas e extrema precisão o ocorrido, dando a impressão aos espectadores que eles assistiam à tragédia no exato momento em que ela ocorria.

El pequeño héroe del Arroyo de oro chegou perto de cair no esquecimento: a viúva de Carlos Alonso vendeu numa tenda as latas do filme.¹⁶³ Manuel Martinez Carril viajava a passeio pelo interior, nos anos 1970, e descobriu tiras de um filme decorando as portas e janelas de um rancho. Imediatamente reconheceu o achado. Mais tarde, encontrou outros pedaços de cenas em tendas de antigüidades. Graças a essas felizes coincidências, Carril acredita estar faltando, além dos intertítulos, apenas um minuto do filme original. *El pequeño héroe del Arroyo de oro* teve tanta identificação com o público que chegou a ser reeditado em uma versão sonorizada (perdida), e o menino Dionísio Dias considerado uma espécie de herói nacional, sendo o filme exibido nas escolas com fins didáticos¹⁶⁴.

Nos anos seguintes, com a chegada do cinema falado e da 1ª Guerra Mundial, a produção uruguaia deu uma estagnada. Durante muito tempo ninguém se atreve a fazer um filme; a sonorização da película e os custos do negativo, que vinham da Europa inflacionada com a guerra, impediam qualquer investida.

¹⁶³ Vender os pertences na rua, em pequenas bancas e tendas, é uma prática comum da população uruguaia. As feiras de antiguidades funcionam a céu aberto em vários pontos da capital, vendendo pratarias de família, objetos de bronze, aparelhos de barbear, postais antigos e qualquer outra coisa que possa ter valor.

¹⁶⁴ NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis*, p. 310-312.

Em 1930 o cinema uruguaio, ainda mudo, produziria o documentário *Campeonato mundial de football de 1930*. O filme, exibido em sua integridade apenas nos festejos do centenário da FIFA, em 2004¹⁶⁵, representa uma das primeiras coberturas de uma competição esportiva de porte internacional, antes de *Olympia* (1932), sobre as olimpíadas de Berlim, realizado por Leni Riefenstahl.

Se a transição do cinema mudo para o sonoro foi deficitária em todos os países da América Latina pelo alto custo tecnológico, no Uruguai o quadro era agravado pela quase inexistência de infra-estrutura mesmo para a realização de películas mudas. Somente em 1936 surgiria o primeiro filme sonoro uruguaio, *Dos destinos*, do diretor Juan Etchebehere¹⁶⁶. Este filme, estrelado pelo cantor *El Parisino*, assim como *Radio Candelario* (1938), de Rafael Abella, protagonizado pelo comentarista Eduardo Depauli, revelavam que os *talkies*¹⁶⁷ uruguaios se limitavam apenas a apresentar ícones do rádio, na base da improvisação e sem nenhum rigor estético ou identidade, chegando a imitar o que de pior se produzia em Buenos Aires.

O ano de 1949 é decisivo para o cinema uruguaio: movimentam o mercado cinematográfico cineastas como Adolfo L. Fabregat e Enrico Gras, e tem lugar o *Primeiro Concurso Cinematográfico de Aficionados*, evento organizado pelo recém-criado *Cine Club del Uruguay* ¹⁶⁸. Conquista o primeiro prêmio o filme

¹⁶⁵ A película foi recebida com assombro pelos espectadores presentes, pois tratava-se de material nunca antes exibido. A Cinemateca Uruguia guarda este documentário como um tesouro, conservado com 45% de umidade e lavado a cada quatro anos. Fonte: Jornal *El País*, 22/05/2004.

¹⁶⁶ ALVAREZ, José Carlos. *Breve historia del cine uruguayo*, p.10.

¹⁶⁷ Como são chamados em Hollywood os filmes falados.

¹⁶⁸ *Los uruguayos enfrentados a una pantalla: História del cine latinoamericano*, in: <http://www.geocities.com/Hollywood/Picture/4369/Enlaces.htm>, ativo em 14/02/2005.

Redención, de Nelson Covián. Logo Gras realiza o belo *Pupila al viento*, filme poético de inspiração expressionista. Em 1949, também é lançado o filme *Detective a contramano*, de Fabregat, uma paródia dos filmes policiais estrangeiros e que lembra muito as chanchadas brasileiras. Em 1950, Gras realiza o documentário

Fonte: CARRIL, Manuel Martínez; ZAPOLA, Guillermo.
La historia no oficial del cine uruguayo.



Pupila al viento, filme de tendências expressionistas.

Artigas, protetor de los pueblos libres. Narrado através de quadros, monumentos e proclames, o filme alcança uma qualidade estética até então rara na cinematografia uruguaia. Em 1951, surgem os primeiros Concursos *Relâmpagos*,

revelando a safra de cineastas jovens que se formavam nas faculdades, como um reflexo do *Cine Club*. Em 1952, a Cinemateca Uruguaia inicia suas atividades, sendo a mais antiga da América do Sul. No mesmo ano, inicia-se uma busca pelo *cinema histórico nacional*. É produzido *El desembarco de los treinta e tres orientales*, de Miguel Angel Melino, ambicioso épico sobre a independência uruguaia, que ficou perdido por quase vinte anos. Somente em 1975, por iniciativa do governo militar, é que foram efetuados trabalhos de investigação para encontrar a película, operação efetuada com sucesso: restaurada, ela foi exibida por ocasião das comemorações do centenário da *Orientalidade* ¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Los uruguayos enfrentados a una pantalla: História del cine latinoamericano, in: <http://www.geocities.com/Hollywood/Picture/4369/Enlaces.htm>, ativo em 14/02/2005.

Nos anos 1960, curtas-metragens de conteúdo político marcam a cinematografia uruguaia. *Como el Uruguay no hay* (1960), de Hugo Ulive, inaugura essa tendência. Mario Handler realiza, em 1965, *Carlos, cineretrato de un caminante montevideano*, filme que usa o pretexto de seguir um vagabundo para mostrar uma sociedade em crise. Handler e Ulive trabalhariam juntos em 1966 no filme *Elecciones*. Seguem-se os filmes militantes: *Me gustan los estudiantes* (1968), de Mario Handler; *Líber Arce, Liberarse* (1969), de Mário Handler, Mario Jacob e Marcos Banchemo. Esse *Ciclo Militante* é fechado com outro filme de Handler: *Uruguay 69: el problema de la carne*¹⁷⁰.

Os filmes do *Ciclo Militante* possuíam outra característica comum: eram quase todos realizados em Super-8 preto e branco, sob precárias condições técnicas. Para piorar, boa parte desse material só sobreviveu em cópias VHS, o que dificulta ainda mais sua conservação.

Nos anos 1980 cresce a participação da Cinemateca Uruguaia no mercado cinematográfico nacional, chegando a auxiliar o país a produzir longas-metragens. Com o apoio da instituição, Juan Carlos Rodriguez Castro realiza, em 1982 *Mataron a Venancio Flores*, que teve sua estréia na *Sala Cinemateca 18*.

Nos anos 1990, uma estagnação na produção fez o país reduzir a quase zero a continuidade de sua história cinematográfica. A população afastou-se dos cinemas que exibiam películas uruguaias (em 1996 foi vendido menos de um milhão de entradas, número muito inferior que os 18 milhões de 1959). O

¹⁷⁰ ZAPPIOLA, Guillermo; CARRIL, Manuel Martínez. *La historia no oficial del cine uruguayo*, p. 18; *Los uruguayos enfrentados a una pantalla: História del cine latinoamericano*, in: <http://www.geocities.com/Hollywood/Picture/4369/Enlaces.htm>, ativo em 14/02/2005.

videotape ganhava cada vez mais adeptos, já que as produções em película nem pagavam o investimento.

Em 2001, a crise dos países do Mercosul, em especial a Argentina, lançou os uruguaiois numa recessão econômica que atingiu todos os setores da sociedade. A Cinemateca Uruguiaia teve suas contas financeiras bloqueadas pelo Banco Central. O dinheiro necessário à manutenção da escola de cinema e das sete salas de exibição mantidas pela entidade - algo em torno de um milhão de pesos - continua retido, ameaçando o bom funcionamento da Cinemateca. A instituição mantinha um laboratório de restauração em *Camino Maldonado*, único na América Latina, mas com a crise sua produção caiu drasticamente. Quase falida, a Cinemateca apelou para a sociedade uruguiaia com o lançamento de um fundo de emergência no valor de 75 pesos (o equivalente a quase R\$ 10,00) para cada cidadão e um acréscimo de igual valor para os sócios ¹⁷¹. A Cinemateca precisa, sobretudo, de verba para restauração, tendo já provado seu valor: o laboratório da Cinemateca Uruguiaia auxiliou na preservação de verdadeiros ícones do cinema mundial, como a versão com viragens de *O gabinete do dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene¹⁷². Por tudo isso, e principalmente por se tratar de um país de reduzida população, a produção atual de longas-metragens dificilmente ultrapassa dois filmes por ano, a maioria resultando de co-produções com as vizinhas Argentina e Brasil, além de algumas parcerias com a Europa. O pequeno mercado uruguiaio é insuficiente para recuperar os custos de qualquer filme realizado. Realizar longas como *El dirigible* (1992), de Pablo Dotta, que

¹⁷¹ *Bloqueio financeiro ameaça cinemateca de Montevideú*. Diário O Paraense, 25/02/2004, in: <http://www.oparaense.com/cultura-45.htm>, ativo em 12/05/2004.

¹⁷² Cinemateca Uruguiaia, in: www.cinemateca.org.uy, ativo em 25 de junho de 2005.

custou U\$800 mil para ser produzido, foi um audácia. O cinema uruguaio poderia melhor sustentar-se através das baratas produções em vídeo, como *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (1993), de Beatriz Flores Silva¹⁷³.

Se o final da década de 1990 é marcado pela duplicação e modernização das salas de cinema pelo país, a década seguinte assiste ao ressurgimento dos filmes nacionais. A Escola de Cinema da Cinemateca Uruguaia realiza em 1999 o filme *8 histórias de amor* (oito curtas de 15 minutos tendo como locação comum o Hotel Carrasco), revelando novos talentos cinematográficos (Juan Alvarez, Marisa Barboza, Gabriel Bossio, Luis González, Darío Medina, Sergio Miranda, Gabriel Pérez e Ariel Wolff)¹⁷⁴. Sergio Miranda acabou tornando-se o diretor da Escola de Cinema da Cinemateca Uruguaia (ECU), movimentando ainda mais este novo ciclo de produções. Com mostras, concursos, filmes e escolas, a Cinemateca Uruguaia é hoje a mais ativa das Américas. Complementando a Retomada, *En la puta vida* (2001), de Beatriz Flores Silva, vencedor do Festival de Cinema Ibero-Americano de Huelva (Espanha); *25 Watts* (2001), de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, um dos maiores sucessos da cinematografia uruguaia; *Aparte* (2002), de Mario Handler, documentário assinado por esse remanescente do *Ciclo Militante*; *Viaje hacia el mar* (2003), de Guillermo Casanova, também vencedor do Festival de Cinema Ibero-Americano daquele ano; e *Whisky* (2004), segundo longa dos diretores Pablo

¹⁷³ ZAPPIOLA, Guillermo; CARRIL, Manuel Martínez. *La historia no oficial del cine uruguayo*, p. 25.

¹⁷⁴ *Los uruguayos enfrentados a una pantalla: História del cine latinoamericano*, in: <http://www.geocities.com/Hollywood/Picture/4369/Enlaces.htm>, ativo em 14/02/2005; *O Uruguai e seu tempo detido em "El Viaje Hacia El Mar"*. Revista Super Interessante Online, in: http://super.abril.uol.com.br/aberta/colunas/index_cinema_28_11_03.html, ativo em 15/05/2004.

Stoll y Juan Pablo Rebella, vencedor do Festival de Gramado, reforçam que a cinematografia uruguaia está mais forte e mais viva que nunca¹⁷⁵.

A restauração de filmes e sua divulgação ainda sofrem com o atraso tecnológico: somente em 2003 seria realizado um convênio para a migração dos filmes uruguaios em DVD, prática mais adiantada em outros países sul-americanos. Mas esse atraso reflete-se na maioria da população, com poucos tendo acesso a um aparelho de DVD, infelizmente, o passado cinematográfico do Uruguai está longe de estar assegurado. Mas esse país, acostumado a produzir cinema nas mais adversas condições, encontrará uma maneira de preservar seus filmes. A ativa Cinemateca Uruguaia é a maior prova de que esse é o desejo dos milhares de cinéfilos que a freqüentam e sustentam o projeto da conservação da memória audiovisual.



Whisky.

¹⁷⁵ NIETO, Víctor Hugo. *Premios de la producción uruguaya de cine*. Actualización: 31 de mayo de 2004, in: <http://www.geocities.com/vhnieto/main.htm>, ativo en 19/06/2005.

Anexo II

Associados da FIAF (organizados por data de fundação oficial)

- 1915 - MÉDIATHÈQUE DE LA DÉFENSE ECPAD (Ivry)
- 1920 - LIBRARY OF CONGRESS (Washington)
- 1927 - ACADEMY FILM ARCHIVE - CENTER FOR MOTION PICTURE STUDY (Los Angeles AFA)
- 1929 - ARCHIVO NACIONAL DE LA IMAGEN-SODRE (Montevideo)
- 1929 - DEPARTMENT OF FILM AND MEDIA - THE MUSEUM OF MODERN ART- MoMa (New York)
- 1933 - BRITISH FILM INSTITUTE - BFI (London)
- 1934 - ARHIVA NATIONALA DE FILME - CINEMATECA ROMANA (Bucuresti)
- 1935 - FILMMUSEUM BERLIN - DEUTSCHE KINEMATHEK (Berlin)
- 1935 - FONDAZIONE CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA / CINETECA NAZIONALE (Roma)
- 1936 - CINEMATHEQUE FRANCAISE / MUSEE DU CINEMA (Paris)
- 1937 - GOSFILMOFOND (Moscow)
- 1938 - CINEMATHEQUE ROYALE/KONINKLIJK FILMARCHIEF (Bruxelles)
- 1940 - NARODNI FILMOVY ARCHIV (Praha)
- 1942 - ARCHIVO AUDIOVISUAL DE VENEZUELA BIBLIOTECA NACIONAL (Caracas)
- 1943 - CINEMATHEQUE SUISSE (Lausanne)
- 1943 - IRISH FILM INSTITUTE (Dublin)
- 1944 - CINEMATHEQUE MAROCAINE (Rabat)
- 1945 - FILMMUSEUM (Amsterdam)
- 1946 - CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE (Bois d'Arcy)
- 1947 - FONDAZIONE CINETECA ITALIANA (Milano)
- 1949 - GEORGE EASTMAN HOUSE (Rochester)
- 1949 - JUGOSLOVENSKA KINOTEKA (Beograd)
- 1950 - TAINIOTHIKI TIS ELLADOS (Athinai)
- 1951 - CINEMATECA URUGUAYA (Montevideo)
- 1953 - FILMOTECA ESPAÑOLA (Madrid)
- 1954 - FUNDACION PATRIMONIO FILMICO COLOMBIANO (Bogotá)
- 1955 - BUNDESARCHIV-FILMARCHIV (Berlin)
- 1955 - DEUTSCHES FILMINSTITUT - DIF (Direction-Documentation-Information) (Frankfurt)
- 1955 - FILMOTEKA NARODOWA (Warszawa - Polônia)

1956 - CINEMATECA BRASILEIRA (São Paulo)

1957 - CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA (Rio de Janeiro)

1957 - SUOMEN ELOKUVA-ARKISTO (Helsinki)

1960 - PACIFIC FILM ARCHIVE University of California (Berkeley)

1960 - STEVEN SPIELBERG JEWISH FILM ARCHIVE (Jerusalem)

1962 - KOREAN FILM ARCHIVE (Seoul)

1963 - CINEMATEKET - SVENSKA FILMINSTITUTET (Stockholm)

1963 - ISRAEL FILM ARCHIVE/JERUSALEM CINEMATHEQUE (Jerusalem)

1963 - LA CINEMATHEQUE QUEBECOISE (Montréal)

1963 - SLOVAK FILM INSTITUTE (Bratislava)

1963 - SLOVENIAN CINEMATHEQUE SLOVENSKA KINOTEKA (Ljubljana)

1964 - CINEMATHEQUE DE TOULOUSE (Toulouse)

1964 - CINETECA DEL COMUNE DI BOLOGNA (Bologna)

1964 - OESTERREICHISCHES FILMMUSEUM (Wien)

1966 - FILM AND VIDEO ARCHIVE IMPERIAL WAR MUSEUM (London)

1967 - FUNDACION CINEMATECA ARGENTINA (Buenos Aires)

1969 - CINEMATHEQUE AFRICAINE DE OUAGADOUGOU / FESPACO (Ouagadougou)

1970 - KVIKMYNDASAFN ISLANDS (Reykjavik)

1970 - NORTH WEST FILM ARCHIVE (Manchester)

1970 - UCLA FILM AND TELEVISION ARCHIVE (Los Angeles)

1971 - DEUTSCHES FILMMUSEUM (Frankfurt)

1974 - CINETECA NACIONAL (México)

1974 - KINOTEKA NA MAKEDONIJA (Skopje)

1976 - CINEMATECA BOLIVIANA (La Paz)

1976 - CINETECA DEL FRIULI (Gemona)

1978 - EUSKADIKO FILMATEGIA - FILMOTECA VASCA (San Sebastian)

1979 - ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO (Roma)

1979 - CHINESE TAIPEI FILM ARCHIVE (Taipei)

1979 - FILMMUSEUM DÜSSELDORF (Düsseldorf)

1979 - HARVARD FILM ARCHIVE (Cambridge)

1981 - THE NEW ZEALAND FILM ARCHIVE / NGA KAITIAKI O NGA TAONGA WHITIAHUA (Wellington)

1982 - FILMOTECA DE CATALUNYA - ICIC (Barcelona)

1984 - NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE (Canberra)

1985 - IVAC - LA FILMOTECA (INSTITUTO VALENCIANO DE CINEMATOGRAFIA) (Valencia)

1986 - CINEMATHEQUE DE BRETAGNE (Brest)

1986 - INTERNATIONAL CENTRE OF CINEMA (ICC) (Riga)

1987 - FILMOTECA DE ANDALUCIA (Córdoba)

1989 - CENTRE NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (Luxembourg)

1990 - ARHIV REPUBLIKE SLOVENIJE / SLOVENSKI FILMSKI ARHIV (Ljubljana)

1990 - CINEMATHEQUE ONTARIO (Toronto)

1990 - EUROPEAN FOUNDATION JORIS IVENS (Nijmegen)

1990 - NATIONAL CENTER FOR FILM AND VIDEO PRESERVATION (Los Angeles-Washington)

1990 - THE NATIONAL LIBRARY OF NORWAY, RANA DIVISION SOUND AND IMAGE ARCHIVE (Mo)

1991 - CENTRO GALEGO DE ARTES DA IMAXE (A Coruña)

1992 - INSTITUT LUMIERE (Lyon)

1993 - HONG KONG FILM ARCHIVE (Hong Kong)

1995 - FONDAZIONE FEDERICO FELLINI (Rimini)

1997 - FILMARCHIV AUSTRIA (Wien)

1997 - THE DANISH FILM INSTITUTE ARCHIVE & CINEMATHEQUE (Kobenhavn)

2001 - NORSK FILMINSTITUTT (Oslo)

Sem data no site – Site indisponível:

ARMENIAN NATIONAL CINEMATEQUE (Yerevan)

BIBLIOTHEQUE DU FILM (BIFI) (Paris)

FILMMUSEUM IM MÜNCHNER STADTMUSEUM (München)

FILMOTECA DE LA UNAM (México)

FILMOTECA DE LIMA / MUSEO DE ARTE (Lima)

LIBRARY AND ARCHIVES OF CANADA (Ottawa)

NATIONAL FILM AND TELEVISION ARCHIVE (London)

NATIONAL FILM CENTER / NATIONAL MUSEUM OF MODERN ART, TOKYO (Tokyo)

NATIONAL SCREEN AND SOUND ARCHIVE OF WALES (Aberystwyth)

SCOTTISH SCREEN ARCHIVE (Glasgow)

Anexo III

Uma nova fonte histórica

Paris, 25 de março de 1898

Senhor,

Permita-me chamar a sua atenção para o projeto que você encontrará aqui exposto, cuja execução já está preparada e pelo qual gostaria de despertar seu interesse. Trata-se de definir um destino de interesse geral a uma coleção de documentos cinematográficos recolhidos em circunstâncias muito particulares e que despertaram grande interesse nos lugares em que me foi permitido apresentá-los.

Eu lhe serei muito grato caso me comunique, por via do seu jornal ou qualquer outra, as reflexões, as críticas ou os olhares novos que esse projeto pode lhe sugerir, e me coloco à sua disposição para todas as informações complementares que você possa desejar.

B. M.

O lugar da fotografia animada entre as fontes históricas

Acreditávamos, erradamente, que todos os gêneros de documentos figurativos que se tornassem históricos teriam seus lugares nos Museus e nas Bibliotecas. Colocada ao lado de selos, medalhas, desenhos sobre cerâmica, esculturas e etc., que são recolhidas e classificadas, a fotografia, por exemplo, não tem seu departamento específico. Na verdade, os documentos que ela oferece raramente têm uma informação histórica relevante, e sobretudo, é documento demais! Enquanto isso, um dia ou outro classifica-se em série os retratos dos

homens que agiram de forma marcante na vida de seus tempos. Mas isso não será então mais que um retorno em *marcha-à-ré*, porque desde agora a questão já é de ir além neste sentido – portanto, dentro das esferas oficiais, foi aprovada a idéia de criar em Paris um Museu ou Depósito Cinematográfico.

Obrigatoriamente restrita no seu começo, esta coleção ganharia uma extensão cada vez maior à medida que a curiosidade dos fotógrafos cinematográficos trouxesse cenas simplesmente de diversão ou fantasistas, além das ações e espetáculos de interesse documental e de entrecos de vida divertida, além dos entrecos de vida pública e nacional. De simples passatempo, a fotografia em movimento se tornará então um método agradável para o estudo do passado; ou, mais ainda, uma vez que ela trará a visão direta, ela suprimirá, ao menos para certos pontos que têm sua importância, a necessidade de investigação e de estudo.

Por outro lado, ela poderá se tornar um método de ensino singularmente eficaz. Dos textos de vaga descrição oferecidos pelos livros destinados à juventude, um dia poderemos chegar a ter numa sala de aula, em um quadro preciso e em movimento, os aspectos mais ou menos importantes de uma assembléia em deliberação, o encontro de chefes de estado próximos de selar alianças, um deslocamento de tropas ou de esquadras ou mesmo a fisionomia inconstante e móvel das cidades. Mas é necessário que se passe um longo tempo antes que possamos recorrer a essa fonte auxiliar de para o ensino de História. É preciso de imediato armazenar a história pitoresca e exterior, para a empregar mais tarde, sob os olhos dos que não a testemunharam.

Uma dificuldade poderia frear por um instante este espírito: é que o fato histórico se produz nem sempre onde se espera por ele. Seria preciso que a História

se compusesse unicamente de solenidades preparadas e que se organizassem previamente, prontas a posar diante da objetiva. São os inícios de ação, movimentos iniciais, e os fatos inesperados que se escondem do registro do aparelho fotográfico... como, de resto, escapam às informações.

Sem dúvida os efeitos históricos são sempre mais fáceis de serem registrados que as causas. Mas as coisas se esclarecem umas pelas outras; estes efeitos, expostos no grande dia da cinematografia, jogarão nos espíritos vislumbres muito vivos sobre as causas guardadas na sua penumbra. E se apoderar não de tudo que o for, mas de tudo que puder ser apanhado, esse será já um excelente resultado para qualquer gênero de informação, científica ou histórica. Mesmo as relações orais e os documentos escritos não nos esclarecem totalmente a ordem dos fatos com que se relacionam, e mesmo assim a História existe, apesar de tudo verdadeira em suas linhas gerais, mesmo que seus detalhes sejam freqüentemente falsos. Além disso, o fotógrafo cinematográfico é indiscreto por natureza. À espreita em todas as suas ocasiões, seu instinto o fará adivinhar freqüentemente onde se passarão os fatos que se transformarão em causas históricas. É provável que seja mais comum ter que limitar seus excessos de zelo do que, ocasionalmente, deplorar sua timidez. Em pouco tempo, a curiosidade do espírito humano e o incentivo do lucro, reunidos, o deixarão inventivo e ousado. Autorizado em circunstâncias um pouco solenes, ele se misturará sem autorização entre os outros, e saberá quase sempre encontrar as ocasiões e lugares onde se elabora a história do amanhã. Um movimento popular ou uma revolta se iniciando não o amedrontarão, e mesmo numa guerra se pode imaginá-lo apontando sua objetiva para as mesmas muralhas que os fuzis do mais forte e surpreendendo ao menos um pedaço da batalha. Por todos os cantos onde

reluzir um raio de sol, ele passará carregando ela...Se, para o Primeiro Império e para a Revolução por exemplo, nós tivéssemos somente a reprodução das cenas que a fotografia animada pode facilmente render à vida, quantos mares de tinta inútil poderiam ter sido guardados para questões complementares talvez mais interessantes, apaixonantes mesmo!

Portanto, a prova cinematográfica, onde uma cena se compõe de mil quadros, e que, repassada entre um foco luminoso e uma tela branca, faz se apresentarem e andarem os mortos e os ausentes, essa simples fita de celulóide impresso constitui não somente um documento histórico, mas uma parcela da história, e de história que não desapareceu, que não precisa de um gênio para a ressuscitar. Ela está lá recolhida e, como a esses organismos elementares que, vivendo de uma maneira latente, se reanimam depois de anos sob um pouco de calor e de umidade, não lhe é preciso, para acordar e viver novamente as horas do passado, mais do que um pouco de luz atravessando uma lente em meio à escuridão!

Característica particular do documento cinematográfico

O cinematógrafo talvez não dê a história integral, mas traz ao menos aquilo que num livro é incontestável e de uma absoluta verdade. A fotografia ordinária admite o retoque que pode chegar até à transformação. Mas tentem então retocar, de maneira idêntica para cada figura, estes mil e doze centenas de quadros quase microscópicos...! Pode-se dizer que a fotografia animada tem um caráter de autenticidade, de exatidão, de precisão, que só a ela é possível. Ela é por excelência a testemunha ocular verídica e infalível. Ela pode controlar a tradição oral e, se os testemunhos humanos se contradizem sobre um fato, colocá-los de acordo

silenciando aquele que ela desmente. Suponham uma manobra militar ou naval, na qual o cinematógrafo registrou as fases, uma discussão começada; ela será terminada rapidamente... Ele pode dar com uma exatidão matemática as distâncias os pontos das cenas que ele registra. Na maioria das vezes ele mostra através de indícios bem claros a hora do dia, a época, as condições climáticas nas quais o fato se produziu. Mesmo o que escapa aos olhos, o progresso imperceptível das coisas em movimento, a objetiva o surpreende, desde seu início perdido no horizonte até o ponto mais próximo em primeiro plano na tela, Em suma, seria desejável que os outros documentos históricos tivessem todos este mesmo grau de certeza e de evidência.

Constituição do Depósito de Cinematografia Histórica

Trata-se de dar a esta fonte talvez privilegiada da História a mesma autoridade, a mesma existência oficial, o mesmo acesso dado aos outros arquivos já conhecidos. Isto faz parte das mais altas esferas do estado, e os caminhos e meios não parecem, de resto, muito difíceis de serem encontrados. Bastará garantir às provas cinematográficas que tiverem uma característica histórica uma seção de Museu, uma área de Biblioteca, uma área dos Arquivos. O depósito oficial será instalado junto à Biblioteca Nacional, ou à do Instituto, sob a guarda de uma das Academias que se ocupam da História, ou nos Arquivos, ou ainda no Museu de Versalhes. Ainda se irá escolher e decidir. Uma vez a fundação criada, as remessas gratuitas ou mesmo interessadas não pararão de chegar. O preço do aparelho de recepção cinematográfica à base de rolos peliculares, bastante elevado nos primeiros dias, diminui rapidamente e tende a cair até as possibilidades dos simples amadores de fotografia. Vários entre eles, sem contar os profissionais,

começam a se interessar pela aplicação cinematográfica desta arte e não querem nada mais que contribuir para constituir a História. Os que não trouxeram sua coleção poderão ser voluntários para cuidar do legado. Um comitê competente receberá ou afastará os documentos oferecidos, após apreciar seu valor histórico. Os rolos negativos que forem aceitos serão selados dentro de estojos, etiquetados, catalogados; serão os tipos nos quais não se tocará. O mesmo comitê decidirá as condições nas quais os positivos serão disponibilizados e colocará em reserva os que, por razões de conveniência particular, só poderão ser liberados ao público após uma certa temporada de comercialização. Será feito o mesmo para certos arquivos. Um conservador do estabelecimento escolhido tomará conta desta nova coleção pouco numerosa a princípio, e uma instituição de futuro será fundada. Paris terá o seu Depósito de Cinematografia Histórica.

Primeiras bases da Fundação imaginada

É uma criação que se impõe e será feita em qualquer grande cidade da Europa cedo ou tarde. Eu gostaria de contribuir para o enriquecimento desta em que fui tão bem acolhido. E aqui eu peço para entrar modestamente em cena.

Fotógrafo do Imperador da Rússia, eu pude, sob a ordem expressa do próprio imperador, registrar ao olhar do cinematógrafo, entre outras situações curiosas, as cenas importantes e os incidentes familiares da visita a Petersburgo do Presidente da República Francesa, em setembro de 1897.

Estes rolos que uma iniciativa vinda tão do alto me havia permitido registrar foram projetados diante dos seus olhos; em seguida, pude, dentro de uma série de apresentações consecutivas, oferecer o mesmo espetáculo aos soldados das casernas de Paris. Fiquei surpreso e encantado pelo efeito produzido sobre estes

espíritos simples, com os quais eu tivera a chance de descobrir , com esta realmente genuína manifestação nacional que é esta organização de solenidades tão novas para eles, a fisionomia de um povo e de um país estrangeiros.

Eu proponho esta primeira série, até banal, de rolos cinematográficos como base para o estabelecimento do novo Museu. Fico muito feliz por ter convencido pessoas de considerável autoridade, e, com este apoio, possivelmente logo terei visto serem fundados em Paris estes arquivos de um novo gênero.

Já expus por que prevejo para eles um desenvolvimento fácil e rápido. Eu mesmo contribuirei para isto. Além das cenas que mencionei, tenho já da minha parte várias outras a oferecer, relativas à coroação de Sua Majestade Nicolau II, às viagens pela Rússia de dois outros imperadores e ao Jubileu da Rainha da Inglaterra. Nos últimos tempos, pude registrar em Paris alguns eventos bastante imprevistos e empolgantes. Eu me proponho a recolher pela Europa e enviar ao futuro depósito a reprodução de todas as cenas que me pareçam apresentar um interesse histórico.

Meu exemplo será imitado... se vocês realmente quiserem encorajar esta idéia nova mas tão simples, sugerindo a outros que a complementem, e sobretudo dando a ela toda divulgação que for necessária para que ela seja viva e fecunda.

Boleslav Matuszewski¹⁷⁶

¹⁷⁶ Tradução de Daniel Caetano. Fonte: Revista Contracampo nº. 34, in: <http://www.contracampo.he.com.br/34>, ativo em 03/03/2004.

Anexo IV

Cinematecas - Adhemar Gonzaga

Nos Estados Unidos acaba de ser criado um Museu Cinematográfico, destinado apenas a guardar filmes.

Se, entre nós, aludisse alguém à possibilidade de coisa semelhante, a proposição seria recebida por entre gargalhadas, e o autor necessariamente receberia a consagração de maluco, pelo menos.

Quando o professor Agache, encarregado pela Prefeitura de remodelar a nossa capital, quis estabelecer seus planos, além da visita detalhada à cidade, cuidou de percorrer nossos arquivos, museus, bibliotecas, à cata de fotografias, gravuras, plantas, desenhos, pelos quais pudesse fazer juízo perfeito sobre as transformações sofridas pelo Rio de Janeiro, nestes cento e poucos anos de capital do país.

Essa contribuição dos estabelecimentos destinados à guarda das memórias urbanas foi considerada de tal valia que inúmeros documentos foram logo copiados para os estudos do artista.

O tempo varre da memória humana a recordação do que se foi, os museus e arquivos constituindo-se os depositários das tradições que carecem ser conservadas.

Os livros de Debret, Rugendas, Chamberlain, as litografias de Moreau e outros, fazem reviver para nós o velho Rio de Janeiro de nossos avós.

A fotografia facilitou e multiplicou as facilidades dessa documentação. A cinematografia ampliou ainda mais o campo, permitindo fixar uma época com todas as suas características.

Por isso mesmo, o cuidado que povos mais adiantados estão consagrando ao filme-documento, destinando-os aos museus onde se conservarão a serviço das gerações vindouras, permitindo-lhes ter a idéia da vida contemporânea, da época da invenção da cinematografia, em seus mínimos detalhes.

Na França, guardam-se preciosamente não só os filmes da atualidade, mas ainda as reconstituições históricas, laboriosa e conscienciosamente feitas, consideradas boas pela Comissão de Belas-Artes.

Esse aspecto da fotografia animada merece especial consideração de nossa parte. Nós possuímos ainda certas tradições, aspectos pitorescos da vida, principalmente do nosso interior, que vão desaparecendo aos poucos.

As cavalcadas, os reisados, as congadas são tradições brasileiras que se esvaem, relegadas já para o alto sertão, pelo avanço vitorioso dos nossos hábitos que o progresso vai impondo.

O automóvel, perlustrando estradas de rodagem na região nordestina, parece que matou o bumba-meu-boi. Tive ocasião de ver, em tempos não muitos remotos, um congado em Ouro Preto e cavalcadas na cidade de Viçosa. Creio mesmo que

cavalhadas, não há muitos anos, corriam-se em São Gonçalo, às barbas desta capital.

Ora, são justamente esses aspectos fugitivos de uma época que a cinematografia pode fixar para sempre, e para sempre os museus conservam.

Em outros países, disso se cuida com carinhoso empenho. Nós ficamos indiferentes, mesmo à parte prática da cinematografia, aquela que diz respeito à propaganda que devemos entreter, para não sermos alvos das constantes apreciações injustas e malévolas com que nos mimoseiam os outros países, para os quais não passamos de terra semi-selvagem, apreciável apenas como sofrível entreposto comercial.

Não fosse a exigüidade de verbas de que dispõe o nosso Museu Nacional, ele poderia começar a coleção de filmes documentários que conservassem a expressão da época presente.

Seria muita pretensão de nossa parte chamar a atenção do Ministério da Agricultura, do qual depende aquela repartição, para esse assunto?

Cinearte – 6 de fevereiro de 1929¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Fonte: Revista Contracampo nº. 34, in: <http://www.contracampo.he.com.br/34>, ativo em 03/03/2004.

Para meus amigos e colegas - Martin Scorsese

Assunto: Nossos filmes

Tudo que estamos fazendo não significa nada!

Todo nosso trabalho extenuante e nosso esforço criativo não valem nada porque nossos filmes estão desaparecendo. Não estou me referindo ao terrível problema com o qual muitos já estão familiarizados, mas a algo mais imediata, (a descoloração). Desde há alguns anos a descoloração do filme atingiu seu ponto crítico. Precisamos enfrentá-la agora; ela não pode ser ignorada por mais tempo.

Todo apoio na divulgação das preocupações com este problema é altamente louvável, mas não é mais o suficiente. A simples consciência do fato de o filme colorido desbotar não é o bastante. Precisamos agir agora, ou os filmes que estamos fazendo na década de 80 sofrerão a mesma destruição indiscriminada que atingiu os filmes feitos nos últimos quarenta anos. Continuar trabalhando com um filme virgem que seguramente deteriora em questão de meses é insultante e selvagem.

Não temos outra escolha senão agir para combater essa situação que é absolutamente intolerável.

A Eastman Kodak nada fará para resolver o problema, simplesmente porque os lucros financeiros imediatos e escandalosos importam mais do que a qualidade do produto. Enquanto for conveniente para seus interesses, a Eastman Kodak - através de seu monopólio nos Estados Unidos e em muitas outras partes do mundo - continuará responsável pela destruição de nosso trabalho passado e presente. Ela

nos burla e será responsável pela deturpação proposital da futura história do cinema.

Precisamos agir para acelerar e encontrar a solução para a estabilidade e a permanência da cor nos filmes, solução que pode e deve ser encontrada nesta década. Os cientistas e pesquisadores que trabalham independentemente neste projeto fazem-nos com recursos lamentavelmente inadequados. Esse é o único obstáculo para a descoberta da solução técnica para o problema. Com nossa ajuda esse obstáculo pode ser removido.

Se nos unirmos, organizarmos e agirmos energicamente teremos maneiras eficazes de atacar o problema. Uma organização de fotógrafos, diretores e outros membros da comunidade cinematográfica pode agir coletivamente, gerando publicidade e levantando dinheiro. Não só procuraremos atrair recursos de instituições privadas e governamentais como, de nossas posições na indústria, poderemos angariar o apoio e os recursos de produtores e dos próprios fabricantes de película.

Nós, membros e defensores dessa organização contribuiríamos anualmente para um fundo de pesquisa e desenvolvimento da tecnologia da cor, insistiríamos na inclusão de cláusulas em nossos contratos exigindo a feitura de um negativo branco e preto separado em três suportes como forma de nos garantir contra a instabilidade da cor do filme virgem e também a feitura de uma cópia ("answer print") desse negativo, de forma a assegurar um registro correto. Mas ficaria claro que os negativos em três suportes são um meio temporário de preservação porque, se não armazenados convenientemente, um negativo pode encolher, tornando todos os três inúteis.

A solução de preservação mais prática e econômica é o desenvolvimento de um FILME COLORIDO ESTÁVEL. Assim, se vocês prezam seu trabalho e o futuro dele, empreste-nos seu nome e seu apoio. Em anexo está uma carta para a Eastman Kodak, solicitando uma ação imediata para melhorar a deplorável condição do filme colorido que ela fabrica e nos fornece. Como primeiro passo, por favor junte-se a nós no abaixo assinado.

Se você tem perguntas, idéias, preocupações ou sugestões não hesite em escrever para Martin Scorsese, a/c Charteff Winkler Productions 110 West 57 Street, New York, N.Y., 10019.

Unidos teremos força para encontrar a solução.

Saudações,

Martin Scorsese

À Eastman Kodak

O problema da descoloração do filme atingiu seu ponto crítico e não pode mais ser ignorado. A instabilidade da película colorida Kodak está causando um dano irreparável a nossos filmes. Os filmes que fizemos no passado estão deteriorando drasticamente ou definitivamente perdidos. Devemos encontrar a

solução para este problema, não só para eliminar essa ameaça aos filmes que estamos fazendo agora, mas para salvar os feitos no passado e que ainda podem ser salvos.

Sendo a Eastman Kodak a única grande fabricante de filme colorido do mundo e a principal fonte de película cinematográfica, essa companhia deve ser considerada responsável pelo defeito da instabilidade da cor inerente ao filme virgem.

Enquanto o preço do filme aumentou enormemente com o correr dos anos, nada foi ou está sendo feito para resolver o problema da descoloração do filme.

Essa falha está destruindo o nosso trabalho.

Nós, abaixo assinados, estamos unidos em nossa determinação de encontrar e estimular a solução para o problema. Sentimos que é do interesse da Eastman Kodak não apenas reconhecer a severidade do problema como, mais importante, compreender e aceitar que uma ação concreta deve ser empreendida agora para acelerar e alcançar a solução que precisa ser encontrada nessa década. Se o problema não for sanado, pretendemos usar métodos de produção alternativos que estão atualmente sendo explorados e cogitados.

Tendo em vista o exposto acreditamos que a Eastman Kodak deve reconhecer sua responsabilidade frente às pessoas que serve e precisa assumir o principal papel na pesquisa e no desenvolvimento da película colorida estável. Pedimos e esperamos sua inteira colaboração neste assunto e rogamos sua ação imediata. Por favor, não subestime o poder coletivo que temos nas áreas da propaganda, na conquista de apoio e participação dos produtores e distribuidores

cinematográficos e, se necessário, no encontro de um fornecedor alternativo de filme virgem.

Nossa preocupação é tal que pretendemos usar todos os meios à nossa disposição para encontrar a solução para o problema que ameaça nosso trabalho. Sabemos que a solução existe e sentimos que a sua descoberta está atrasada. Daí esta petição. Confiamos que a Eastman Kodak responderá positivamente e nos apoiará. É tanto de seu interesse fazê-lo como é do nosso que o faça.

Martin Scorsese¹⁷⁸

¹⁷⁸ Fonte: Revista Contracampo nº. 34, in: <http://www.contracampo.he.com.br/34>, ativo em 03/03/2004.

Recomendação sobre a salvaguarda e a conservação das imagens em movimento

A Assembléia Geral da UNESCO, reunida em Belgrado em outubro de 1980, aprovou a redação final deste texto, resultado de inúmeras reuniões de consulta organizadas pela Divisão do Patrimônio Cultural da UNESCO, com a participação de peritos indicados pelas instituições internacionais diretamente envolvidas com o problema da conservação das imagens em movimento, em particular as cinematecas (através da Federação Internacional dos Arquivos de Filme) e os produtores (através da Federação Internacional dos Produtores Cinematográficos).

Os Estados membros da UNESCO são chamados, através desta Recomendação, a criar condições técnicas e econômicas para que o patrimônio cultural cinematográfico seja preservado para as gerações futuras.

A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Belgrado de 23 de setembro a 28 de outubro, em sua 21ª reunião,

Considerando que as imagens em movimento são uma expressão da identidade cultural dos povos e que, devido a seu valor educativo, cultural, científico e histórico, formam parte integrante do patrimônio cultural de uma nação,

Considerando que as imagens em movimento constituem novas formas de expressão, particularmente características da sociedade atual, e nas quais se

manifesta uma parte importante e cada vez maior da cultura contemporânea, **Considerando** que as imagens em movimento constituem também uma forma fundamental de registrar a sucessão dos acontecimentos e, como tal, são testemunhos importantes e muitas vezes únicos de uma nova dimensão de história, modo de vida e cultura dos povos e da evolução do universo, **Observando** que as imagens em movimento têm um papel cada vez mais importante como meio de comunicação e compreensão mútua entre todos os povos do mundo, **Observando** ainda que, ao difundir conhecimentos e cultura em todo o mundo, as imagens em movimento contribuem amplamente para a educação e o enriquecimento de todos os seres humanos, **Considerando**, entretanto, que devido às características de seu suporte material e aos diversos métodos de sua fixação, as imagens em movimento são extraordinariamente vulneráveis e devem ser conservadas em condições técnicas específicas, **Observando**, ainda, que muitos elementos do patrimônio constituídos pelas imagens em movimento desapareceram devido a decomposições, a acidentes ou a uma eliminação injustificada, o que constitui um empobrecimento irreversível deste patrimônio, **Reconhecendo** os resultados obtidos graças aos esforços das instituições especializadas para salvar as imagens em movimento dos perigos aos quais estão expostas, **Considerando** a necessidade de que cada Estado tome medidas adequadas destinadas a garantir a salvaguarda e a conservação para a posteridade desta parte particularmente frágil de seu patrimônio cultural, do mesmo modo que se salvaguardam e conservam outras formas do patrimônio cultural como fonte de enriquecimento para as gerações presentes e futuras, **Considerando**, ao mesmo tempo, que as medidas adequadas destinadas a garantir a salvaguarda e a

conservação das imagens em movimento deveriam levar devidamente em conta a liberdade de opinião, expressão e informação, reconhecidas como parte essencial dos direitos humanos e das liberdades fundamentais, e a necessidade de reforçar a paz e a cooperação internacional, assim como respeitar a posição legítima de todos os detentores de direitos que participem na produção das imagens em movimento, incluindo especialmente os direitos de autor e direitos afins, **Reconhecendo** também os direitos dos Estados para adotar medidas adequadas para a salvaguarda e conservação das imagens em movimento, tendo em conta as obrigações que lhes são impostas pelo direito internacional, **Considerando** que as imagens em movimento criadas pelos povos de todo o mundo fazem parte do patrimônio da humanidade em seu conjunto e que, por conseguinte, deveria ser promovida uma mais estreita cooperação internacional para salvaguardar e conservar estes testemunhos insubstituíveis da atividade humana, em particular em benefício dos países que dispõem de recursos limitados, **Considerando** também que, devido à crescente cooperação internacional, as imagens em movimento importadas desempenham um importante papel na vida cultural da maioria dos países, **Considerando** que importantes aspectos da história e cultura de alguns países, em particular aqueles anteriormente colonizados, estão registrados em forma de imagens em movimento que nem sempre são acessíveis para os países interessados, **Tomando nota** que a Conferência Geral já aprovou vários instrumentos internacionais relativos à proteção dos bens culturais móveis, em particular a Convenção para a proteção dos bens culturais em caso de conflito armado (1954), a Recomendação sobre as medidas encaminhadas para proibir e impedir a exportação, a importação e a transferência de propriedades ilícitas de

bens culturais (1964), a Convenção sobre as medidas que devem adotar-se para proibir e impedir a importação, a exportação e a transferência de propriedades ilícitas de bens culturais (1970), a Recomendação sobre o intercâmbio internacional de bens cultural (1976) e a Recomendação sobre a proteção dos bens culturais móveis (1978), **Desejando** complementar e ampliar a aplicação das normas e princípios estabelecidos nessas convenções e recomendações, **Tendo presente** as disposições da Convenção universal sobre direito de autor, do Convênio de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas e do Convênio para a proteção dos artistas intérpretes ou executantes, os produtores de fonogramas e os organismos de radiodifusão, **Havendo examinado** as propostas relativas à salvaguarda e à conservação das imagens em movimento, **Havendo decidido**, em sua 20a reunião, que este tema seria objeto de uma recomendação dirigida aos Estados membros, **Aprova**, no dia de hoje, a presente recomendação.

- **I. Definições**
- **II. Princípios Gerais**
- **III. Medidas Recomendadas**
- **IV. Cooperação Internacional**

A Conferência Geral recomenda aos Estados membros que apliquem as seguintes posições, adotando as medidas legislativas ou de outra natureza que sejam necessárias, de conformidade com o sistema constitucional ou a prática de cada Estado, para aplicar em seu território os princípios e normas formulados nesta Recomendação.

A Conferência Geral recomenda aos Estados membros que dêem conhecimento desta Recomendação às autoridades e serviços competentes.

A Conferência Geral recomenda aos Estados membros que informem, nas datas e nas formas que se determinarem, das medidas que tenham tomado para aplicar esta Recomendação.

I. Definições

1. Para os efeitos desta Recomendação:

- a. Será entendido por “imagens em movimento” qualquer série de imagens captadas e fixadas em um suporte (independente do método de captação das mesmas e da natureza do dito suporte - por exemplo, filmes, fitas, discos, etc. - utilizado inicial e ulteriormente para fixa-las) com ou sem acompanhamento sonoro que, ao serem projetadas, dão uma impressão de movimento e estão destinadas à comunicação ou distribuição ao público ou se produzam com fins de documentação; considera-se que compreendem, entre outros, elementos das seguintes categorias:

- I. produções cinematográficas (como filmes de longa metragem, curta metragem, filmes de divulgação científica, documentários e

atualidades, desenhos animados e filmes educativos);

II. produções televisivas, realizadas por ou para as organizações emissoras;

III. produções videográficas (como as contidas nos videogramas) que não sejam as mencionadas em

I. e II.

b. Será entendido por “elementos de copiagem” o suporte material das imagens em movimento, constituído no caso de um filme cinematográfico por um negativo, ou internegativo ou um interpositivo, e no caso de um videograma por um original, destinando-se esses elementos de copiagem à obtenção de cópias.

c. Será entendido por “cópia de projeção” o suporte material das imagens em movimento propriamente destinado à visão e/ou à comunicação das imagens.

2. Para os fins da presente Recomendação, será entendido por “produção nacional” as imagens em movimento cujo produtor, ou pelo menos um dos co-produtores, tenha seu domicílio social ou sua residência habitual no território do Estado de que se trata.

II. Princípios gerais

3. Todas as imagens em movimento de produção nacional deveriam ser consideradas pelos Estados membros como parte integrante de seu “patrimônio de

imagens em movimento”. As imagens em movimento de produção original estrangeira podem também formar parte do patrimônio nacional do ponto de vista cultural ou histórico do dito país. Caso não seja possível, por motivos técnicos ou financeiros, a transmissão da totalidade deste patrimônio às gerações futuras, se deveria salvaguardar e conservar a maior parte possível dele. Deveriam ser tomadas as medidas necessárias para coordenar a atividade de todos os organismos públicos e particulares interessados, com objetivo de formular e aplicar uma política ativa com esse fim.

4. Deveriam ser tomadas as medidas apropriadas para que o patrimônio constituído pelas imagens em movimento tenha uma proteção física apropriada contra a deterioração causada pelo tempo e pelo meio ambiente. Como as más condições de armazenamento aceleram a deterioração à qual estão constantemente expostos os suportes materiais e podem ocasionar inclusive sua destruição total, as imagens em movimento deveriam ser conservadas em arquivos de filmes e de televisão oficialmente reconhecidos e serem processadas de conformidade com as melhores normas de arquivo. Por outro lado, deveriam ser realizadas investigações encaminhadas especificamente para a elaboração de suportes materiais de alta qualidade e permanentes, para a adequada salvaguarda e conservação das imagens em movimento.

5. Deveriam ser tomadas medidas para impedir a perda, a eliminação injustificada ou a deterioração de quaisquer dos elementos que integram a produção nacional. Por conseguinte, em cada país, deveriam ser encontrados meios para que os elementos de copiagem ou as cópias com qualidade de arquivos das imagens em

movimento possam ser sistematicamente incorporadas, salvaguardadas e conservadas em instituições públicas ou privadas de caráter não lucrativo.

6. Deveria ser facilitado o acesso mais amplo possível às obras e fontes de informação que representam as imagens em movimento incorporadas, salvaguardadas e conservadas por instituições públicas ou privadas de caráter não lucrativo. A utilização destas obras não deveria prejudicar os direitos legítimos nem os interesses daqueles que intervêm em sua produção e exploração, segundo o estipulado na Convenção universal sobre o direito de autor, no Convênio de Berna para a proteção das obras literárias e artísticas e na Convenção internacional sobre a proteção dos artistas intérpretes ou executantes, os produtores de fonogramas e os organismos de radiodifusão e na legislação nacional.

7. Para levar a cabo com êxito um programa de salvaguarda e conservação verdadeiramente eficaz, se deveria solicitar a cooperação de todos os que intervenham na produção, distribuição, salvaguarda e conservação das imagens em movimento. Portanto, deveriam ser organizadas atividades de informação pública com objetivo de inculcar nos círculos profissionais interessados uma visão geral da importância das imagens em movimento para o patrimônio nacional e a conseqüente necessidade de salvaguarda-las e conservá-las como testemunhos da vida da sociedade contemporânea.

III. Medidas recomendadas

8. De conformidade com os princípios antes expostos e de acordo com a sua prática constitucional habitual, os Estados membros ficam convidados a tomar as medidas necessárias, inclusive a concessão aos arquivos oficialmente reconhecidos dos

recursos necessários no que se refere a pessoal, material, equipamento e fundos para salvaguardar e conservar efetivamente seu patrimônio constituído por imagens em movimento, de acordo com as seguintes diretrizes.

A Medidas jurídicas e administrativas

9. Para conseguir que as imagens em movimento que formam parte do patrimônio cultural dos países sejam sistematicamente conservadas, os Estados membros ficam convidados a adotar medidas em virtude das quais as instituições de arquivos oficialmente reconhecidas possam obter, para sua salvaguarda e conservação, uma parte ou a totalidade da produção de seu país. Tais medidas poderiam incluir, por exemplo, acordos voluntários com os detentores de direitos para depósito das imagens em movimento, obtenção das imagens em movimento através de compra ou doação, ou a criação de sistemas de depósito legal através de medidas legislativas ou administrativas apropriadas. Tais medidas complementariam e coexistiriam com os atuais acordos referentes às imagens em movimento de propriedade pública. As medidas que se tomarem com este fim deverão ser compatíveis com as disposições da legislação nacional e com os instrumentos internacionais sobre a proteção dos direitos humanos, o direito de autor e a proteção dos artistas intérpretes ou executantes, os produtores de fonogramas e os organismos de radiodifusão, relativas às imagens em movimento, e deveriam levar em conta as condições especiais existentes nos países em vias de desenvolvimento com referência a alguns destes instrumentos. No caso de adoção de sistemas de depósito legal, estes deveriam estipular que:

- a. as imagens em movimento da produção nacional, independentemente de quais sejam as características materiais de seu suporte ou da finalidade para a qual hajam sido criadas, deveriam ser depositadas através de pelo menos uma cópia completa, da mais alta qualidade técnica, acompanhada preferencialmente por elementos de copiagem;
- b. o material deveria ser depositado pelo produtor - tal como definido pela legislação nacional - que tenha a sua sede profissional ou residência habitual no território do Estado concernente, independentemente de qualquer acordo de co-produção estabelecido com produtor estrangeiro;
- c. o material depositado deveria ser conservado em arquivo de filmes ou televisão oficialmente reconhecido; onde estes arquivos não existem, deveriam ser feitos todos os esforços para cria-los em um nível nacional e/ou regional; enquanto arquivos oficialmente reconhecidos não sejam criados, o material deveria conservar-se provisoriamente em locais apropriadamente equipados;
- d. o depósito deveria sr feito o mais cedo possível, dentro de um prazo máximo estipulado por regulamento nacional;
- e. o depositante deveria ter acesso controlado ao material depositado cada vez que necessitasse efetuar novas cópias, na condição de que tal acesso não causasse dano ao material;

- f. conforme o disposto nos convênios internacionais e na legislação nacional em matéria de direitos de autor e do que se estipula para a proteção dos intérpretes, produtores de fonogramas e organizações de radiodifusão, os arquivos oficialmente reconhecidos deveriam ser autorizados a:
- I. tomar todas as medidas necessárias para salvaguardar e conservar o patrimônio de imagens em movimento e, onde seja possível, melhorar sua qualidade técnica; quando se procede à reprodução das imagens em movimento deveriam ser levados em conta todos os direitos aplicáveis às obras em questão;
 - II. proceder à exibição, em suas dependências, de uma cópia de projeção, em caráter não lucrativo, por um número limitado de assistentes, com finalidades didáticas, de estudo ou de pesquisa, sob condição de que tal uso não entre em conflito com a exploração normal da obra e sempre que não haja risco de dano ao material depositado;
- g. o material depositado e as cópias que sejam tiradas a partir dele não deveriam ser utilizadas para qualquer outra finalidade nem deveria ser modificado seu conteúdo;

- h. os arquivos oficialmente reconhecidos deveriam ser autorizados a solicitar aos usuários que contribuam de maneira razoável para sufragar os custos dos serviços prestados.

10. A salvaguarda e conservação de todas as imagens em movimento da produção nacional deveria ser considerada como principal finalidade. Entretanto, enquanto o progresso da tecnologia não encontra soluções que o permitam em todas as partes, naqueles casos onde não seja possível, por razões de custo ou de espaço, gravar a totalidade das imagens em movimento difundidas publicamente ou salvaguardar e conservar a longo prazo todo o material depositado, convida-se cada Estado membro a estabelecer os princípios que determinem quais imagens devem ser gravadas e/ou depositadas para a posteridade, incluindo as “gravações efêmeras” que tenham um excepcional caráter documental. As imagens em movimento que, por seu valor educacional, cultural, artístico científico e histórico formam parte do patrimônio cultural de uma nação deveriam ser conservadas em caráter prioritário. Todo sistema que se estabeleça com este fim deve prever que a seleção deve ser baseada no mais amplo consenso possível de pessoas competentes e, com particular referência, os critérios de avaliação estabelecidos pelos arquivistas profissionais. Além disso, se cuidará para evitar a eliminação de material até que tenha transcorrido tempo suficiente para permitir uma correta avaliação. O material assim eliminado deveria ser devolvido ao depositante.

11. Os produtores estrangeiros e aqueles responsáveis pela distribuição pública de imagens em movimento produzidas no estrangeiro deveriam ser encorajados de acordo com o espírito desta Recomendação e sem prejuízo da livre circulação das

imagens em movimento através das fronteiras nacionais, a depositar voluntariamente nos arquivos oficialmente reconhecidos dos países nos quais são publicamente distribuídas, uma cópia da mais alta qualidade técnica das imagens em movimento, ressaltando-se todos os direitos concernentes. Em particular se deverá insistir junto aos responsáveis pela distribuição de imagens em movimento dubladas ou legendadas no idioma ou idiomas do país onde são publicamente distribuídas, que tais imagens em movimento são consideradas como parte do patrimônio do país em questão e que possuem um valor importante para fins de pesquisa ou ensino e portanto devem ser depositadas, dentro do espírito de cooperação internacional. Os arquivos oficialmente reconhecidos deveriam tratar de estabelecer tais sistemas de depósitos e, além disso, incorporar, ressaltando os direitos concernentes, cópias de imagens em movimento de excepcional valor universal, mesmo que não tenham sido distribuídas publicamente no país em questão. O controle e acesso a tal material deveriam estar regidos pelas disposições do parágrafo 9, e., f., g. e h., anteriormente referido.

12. Os Estados membros ficam convidados a prosseguir no estudo da eficácia das medidas propostas no parágrafo 11. No caso de, após um razoável período de prova, a forma sugerida de depósito voluntário não conseguir assegurar a adequada salvaguarda e conservação das imagens em movimento, adaptadas que sejam, de particular importância, do ponto de vista da cultura e da história de um Estado, caberá ao Estado em questão determinar, de acordo com as disposições de sua legislação nacional, as medidas que deveriam ser adotadas para impedir o desaparecimento, particularmente através da destruição, de cópias de imagens em

movimento adaptadas, levando devidamente em conta os legítimos detentores dos direitos sobre estas imagens em movimento de importância nacional especial.

13. Os Estados membros ficam também convidados a investigar a viabilidade de permitir - levando em conta as convenções internacionais concernentes aos direitos de autor e à proteção dos intérpretes, produtores de fonogramas e organizações de radiodifusão - aos arquivos oficialmente reconhecidos a utilização do material depositado para investigações e reconhecidas finalidades didáticas, desde que tal utilização não entre em conflito com a exploração normal das obras.

B. Medidas técnicas

14. Os Estados membros ficam convidados a prestar a devida atenção aos padrões de arquivo referentes ao armazenamento e tratamento das imagens em movimento, recomendados pelas organizações internacionais competentes em matéria de salvaguarda e conservação das imagens em movimento.

15. Além disso, os Estados membros ficam convidados a tomar as disposições necessárias para que as instituições encarregadas de salvaguardar e conservar o patrimônio das imagens em movimento adotem as seguintes medidas:

- a. estabelecer e facilitar filmografias nacionais e catálogos de todas as categorias de imagens em movimento, assim como descrições de suas coleções, procurando, onde for possível, a padronização dos sistemas de catalogação; tal material de documentação

constituiria em seu conjunto um inventário do patrimônio de imagens em movimento do país;

- b. coletar, conservar e tornar disponíveis, com fins de investigação, registros institucionais, documentos pessoais e outros materiais que documentam a origem, a produção, a distribuição e a projeção das imagens em movimento, sob condição de acordo das pessoas concernentes;
- c. manter em boas condições o equipamento, parte do qual talvez já não se utilize, mas que talvez seja necessário para a reprodução e projeção do material conservado ou, quando isto não for possível, assegurar que as imagens em movimento em questão sejam transferidas para outro suporte material que permita sua reprodução e projeção;
- d. assegurar que sejam rigorosamente aplicadas as normas relativas ao armazenamento, à salvaguarda, à conservação, à restauração e à reprodução das imagens em movimento;
- e. na medida do possível, melhorar a qualidade técnica das imagens em movimento a serem salvaguardadas e conservadas, assegurando que fiquem em condições compatíveis com seu duradouro e efetivo armazenamento e uso; quando o tratamento requerer a reprodução do material haveria que levar em conta todos os direitos referentes à imagem em questão.

16. Os Estados membros serão convidados a estimular os organismos privados e os particulares que possuam imagens em movimento a que tomem as medidas necessárias para assegurar a salvaguarda e conservação destas imagens sob condições técnicas adequadas. Estes organismos e particulares deveriam ser estimulados a depositar nos arquivos oficialmente reconhecidos os elementos de copiagem disponíveis ou, na falta deste, cópias das imagens em movimento feitas antes de introdução do sistema de depósito.

C. Medidas complementares

17. Os Estados membros ficam convidados a estimular as autoridades competentes e outros órgãos que se interessem pela salvaguarda e conservação das imagens em movimento a empreender atividades de informação pública destinadas a:

- a. promover entre todos aqueles envolvidos com a produção e a distribuição de imagens em movimento uma noção do valor permanente de tais imagens do ponto de vista educativo, cultural, artístico, científico e histórico, assim como sensibilizá-los da conseqüente necessidade de colaborar para sua salvaguarda e conservação;
- b. chamar a atenção do público em geral sobre a importância educativa, cultural, artística, científica e histórica das imagens em movimento e para as medidas necessárias à sua salvaguarda e conservação.

18. Medidas deveriam ser tomadas, em nível nacional, no sentido de coordenar as pesquisas em campos relacionados com a salvaguarda e conservação das imagens em movimento e para estimular investigações especificamente dirigidas para lograr sua conservação a longo prazo por um custo razoável. Todas as pessoas interessadas deveriam ser informadas sobre métodos e técnicas para a salvaguarda e conservação das imagens em movimento, inclusive os resultados de investigações relevantes.

19. Deveriam ser organizados programas de treinamento referentes à salvaguarda e conservação das imagens em movimento, abarcando as técnicas e métodos mais recentes.

IV. Cooperação internacional

20. Os Estados membros ficam convidados a associar seus esforços com o objetivo de promover a salvaguarda e conservação das imagens em movimento que formam parte do patrimônio cultural das nações. Tal cooperação deveria ser estimulada pelas competentes organizações internacionais governamentais e não-governamentais e devia compreender as seguintes medidas:

- a. participação em programas internacionais para o estabelecimento, em nível regional ou nacional, da necessária infraestrutura para a salvaguarda e conservação do patrimônio de imagens em movimento de países que não dispõem de instalações apropriadas ou de recursos adequados;

- b. troca de informações sobre métodos e técnicas de salvaguarda e conservação das imagens em movimento e, em particular, sobre os resultados das investigações mais recentes;
- c. organização de cursos de treinamento nacionais ou internacionais em campos afins, em particular para participantes de países em desenvolvimento;
- d. ação comum para a padronização dos métodos de catalogação especificamente destinados aos arquivos que colecionam imagens em movimento;
- e. autorização, sujeita às disposições pertinentes dos convênios internacionais e da legislação nacional que rege o direito de autor, a proteção dos artistas intérpretes ou executantes, os produtores de fonogramas e os organismos de radiodifusão, para o empréstimo de cópias de imagens em movimento a outros arquivos oficialmente reconhecidos, exclusivamente para fins didáticos, de estudo ou de pesquisa, desde que se obtenha o consentimento dos detentores dos direitos e dos arquivos concernentes e que nenhum dano seja causado ao material emprestado.

21. A UNESCO, em colaboração com as organizações internacionais não-governamentais competentes deveria cooperar com seus Estados membros e mais especificamente com países em desenvolvimento, tendo em vista a adoção de medidas para a adequada salvaguarda e conservação das imagens em movimento.

22. Os Estados membros ficam convidados a cooperar para que todos eles possam ter acesso às imagens em movimento relacionadas com sua história e sua cultura e das quais não possuam elementos de copiagem ou cópias de projeção. Para esta finalidade, cada Estado membro fica convidado a:

- a. facilitar, no caso de imagens em movimento depositadas em arquivos oficialmente reconhecidos e que se relacionem com a história ou cultura de outro país, a obtenção, por parte dos arquivos oficialmente reconhecidos deste país de elementos de copiagem ou de uma cópia de projeção de tais imagens;
- b. estimular as instituições e organismos privados existentes em seu território que possuam tais imagens em movimento, a depositar voluntariamente elementos de copiagem ou uma cópia de projeção de tais imagens nos arquivos oficialmente reconhecidos do país em questão.
- c. quando necessário, o material fornecido de acordo com a. e b. deveria ser posto à disposição contra reembolso das despesas por parte do organismo requisitante. Entretanto, considerando o custo envolvido, os elementos de copiagem ou as cópias de projeção de imagens em movimento conservadas por Estados membros como propriedade pública e que se relacionem com a história e cultura de países em desenvolvimento, deveriam estar disponíveis para os arquivos oficialmente reconhecidos daqueles países em condições especialmente favoráveis. Qualquer material

a ser fornecido de acordo com este parágrafo deverá levar em conta os direitos de autor e os direitos dos intérpretes, produtores de fonogramas e organismos de radiodifusão.

23. Quando imagens em movimento que formem parte do patrimônio histórico e cultural de um determinado país tenham sido perdidas por este país, independentemente das circunstâncias, e em particular como consequência de ocupação estrangeira ou colonial, os Estados membros ficam convidados, no caso de solicitação de ditas imagens, a cooperar do espírito da Resolução 5/10/1/1.III adotada pela Conferência Geral na sua vigésima reunião.

UNESCO, outubro de 1980 ¹⁷⁹

¹⁷⁹ (tradução do espanhol: Cosme Alves Neto) Fonte: Cinemateca Brasileira, in: <http://www.cinemateca.org.br/>, ativo em 23/06/2005.